

10.18132/LFZE.2013.16

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

LISZT FERENC MÉLTATLANUL
ELFELEDETT KORTÁRSAI

FARKAS GÁBOR

TÉMAVEZETŐ: BATTA ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék	ii
Rövidítések jegyzéke	iii
Előszó	v
I. „A párizsi sáskaraj”	1.
II.Zongoragyártók Párizsban	6.
III.„Bel canto” a zongorán	10.
IV. Henri Herz	12.
- Variazioni Brillanti sul rondo finale della Cenerentola di Rossini Op.60....	13.
V. Friedrich Kalkbrenner	19.
- Variations Brillantes sur une Mazourka de Chopin Op.120.....	21.
VI. Alexander Dreyschock	25.
- d-moll Zongoraverseny Op.137.....	26.
VII. Sigismund Thalberg	30.
VIII. Liszt és Thalberg	33.
-Verdi-Thalberg: Il Trovatore Fantaisie de Concert.....	35.
-Verdi-Liszt: Miserere du Trovatore.....	41.
IX. A Hexameron	50.
-A Hexameron elemzése.....	51.
X. Utóhang	66.
XI. Függelék: -Henri Herz műveinek jegyzéke	68.
-Friedrich Kalkbrenner műveinek jegyzéke.....	77.
-Alexander Dreyschock műveinek jegyzéke.....	80.
-Sigismund Thalberg műveinek jegyzéke.....	85.
-Thalberg:operaparafrázisok, átiratok, fantáziák.....	94.
-Liszt: operaparafrázisok, átiratok, remniszcenciák.....	96.
XII. Bibliográfia	99.
Koncertplakát: Liszt Ferenc Koncertje Kijevben	100.

Rövidítések jegyzéke

AW	Alan Walker :Liszt Ferenc, A virtuóz évek 1811-1847 I.kötet EMB, 1983
P/EM	Parlando.hu Eckhardt Mária, Chopin és Liszt http://www.parlando.hu/Eckhardt.htm
BA	Batta András, Az improvizációtól a szimfonikus költeményig, 1985-1987
GZT	Gát József, A Zongora története, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964
SCHF	Robert Schumann Forschungen, 6. kötet Robert Schumann und die Französische Romantik, Schott, 1997
T.SZ.	Ted Szulc, Chopin Párizsban, Európa könyvkiadó, Budapest, 1999
HK	Hamburger Klára, Liszt Ferenc Zenéje, Balassi kiadó, 2010

Szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Batta Andrásnak a segítségéért, valamint zenei konzulenseimnek, Vásáry Tamásnak és Kocsis Zoltánnak, ezen kívül köszönettel tartozom William Grant Naborénak, a Thalbergről mondott hasznos információkért.

Farkas Gábor

Előszó

2011-ben az egész világ Lisztet ünnepelte. Liszt műveit bemutató koncertek voltak a világ minden pontján, a három nagy Nemzetközi Liszt Zongoraverseny is egymás után került megrendezésre, Liszt lemezek jelentek meg és még a mai napig mindenki szinte élő világsztárként ünnepelte a világjáró zongoraművészt és zeneszerző géniust. Az emlékév folyamán nem lehetett nem említeni azt a közeget, ahol Liszt élte életét. Az 1830-as évek Párizsában dúskáltak a híresebbnél híresebb zongoravirtuózok és elismert komponisták. Manapság mégis nagyon keveset tudunk róluk, sőt műveiket sem igazán játsszuk.

Értekezésemben ezeket a mestereket szeretném bemutatni, akiket a mai kor szinte teljesen elfeledett. Elsősorban olyan pianisták művészetét szeretném megvizsgálni, akik Liszt vetélytársai, kollégái voltak, esetleg abban a korban talán még híresebbek is voltak, mint Liszt maga.

Előzetes kutatásaimban meglepett az a dolog, hogy nagyon kevés magyar irodalom szól olyan szerzőkről és hajdanán híres előadóművészekről, mint Henri Herz, aki a 19. század egyik leghíresebb zongoristája volt, Alexander Dreyschock, az oktávjátékaról elhíresült virtuóz, Friedrich Kalkbrenner a jómódú pianista, akit Európa első számú zongoristájának tartottak, vagy Sigismund Thalberg, aki Liszt vetélytársaként híresült el, sőt egy ízben majdnem sikerült elhomályosítani riválisa hírnevét. Az emlékév során, rengeteg saját tapasztalatot is sikerült összegyűjtenem, elsősorban Németországban, Weimarban és sokat segítettek azok a koncertfelkérések is, melyeken az előbb felsorolt kortársak művei közül egy párat kellett eljátszanom. Ilyen módon nem csak elméleti, de gyakorlati tapasztalatokat is sikerült szereznem és sokkal jobban felismerhettem azokat a hasonlóságokat és különbségeket, amelyek Liszt és kortársai művében találhatók.

A címben található „méltatlanul” kifejezést, igazából kérdőjelesen kéne feltüntetnem. Munkám során szeretnék rávilágítani arra, hogy ezek az egykor tündöklő sztárok méltatlanul, vagy esetleg méltán kerültek a feledés homályába. Mivel semmilyen hanghordozó nem őrzi játékukat, ezért műveik elemzésén keresztül próbálom kideríteni és felfedni előadói és természetesen zeneszerzői stílusuk jellemzőit, valamint röviden szeretném bemutatni egykoron fényes karrierjüket is.

„A párizsi sáskaraj”

A fejezet címe nem kisebb embertől származik, mint Heinrich Heinétől. Heine nem éppen kedves szavaiból kivehetjük, hogy mekkora „tolongás”, de ha nem is ilyen negatívan értelmezzük a dolgot, fogalmazhatunk úgy is, hogy mekkora kulturális élet lehetett annak idején Franciaország szívében.

Párizst nyugodt szívvel nevezhetjük a zongoristák és a kultúra fellegvárának,- vagy ahogyan Amerikára mondták-, az „ígéret földjének” az 1830-as években. Igazi paradicsom volt mind a zongoristák, mind a zongorakészítők számára. Szinte minden zongoragyárnak megvolt a kis hangversenyerterme, ahol bemutatkozhattak a művészek és azután természetesen,- ha mindkét fél úgy látta - szerződést kötöttek.

Amikor a kis Liszt Ferenc 1823. december 11-én édesapjával együtt megérkezett Párizsba, a véletlen pont úgy hozta, hogy a szállodájuk pontosan az Maison-Erard zongoraszalonra nézett. Élek a gyanúperrel, hogy ezt Liszt Ádám, Liszt édesapja szervezhette így, természetesen megkönnyítve ezzel saját dolgukat. A kis Liszt játékát hallva az Erard zongoragyár biztos lehetett a sikerben és a további zongoraeladásokban. Pleyeléknél sem lehetett ez másképpen, amikor náluk egy Chopin nevű lengyel fiatalember mutatkozott be. Jó üzlet volt ez a zongoristáknak is és a zongora gyárosoknak is egyaránt. Egy zongoristának mindig nagyon fontos, hogy a művészetét egy nagyon jó hangú és minőségű zongorán mutathassa be és természetesen a zongoragyártóknak is fontos, hogy olyan zongoristák játszanak hangszereiken, akik meg tudják mutatni, mi mindenre képes az adott hangszer, természetesen az sem hátrány, ha még emellett híres is a zongorista. Ebben az időben jó nevekből pedig nem volt hiány.

Elég egy pár olyan nevet említeni, mint Kalkbrenner, Thalberg, Herz, Hiller, Pixis és Dreyschock. Minden egyes művésznek volt egy „szuperképessége”, divatos mai szóval élve. Például Dreyschock a lenyűgöző oktávtechnikájáról volt híres, Kalkbrenner pedig a kristálytisztá gyöngyöző futamairól és precizitásáról.

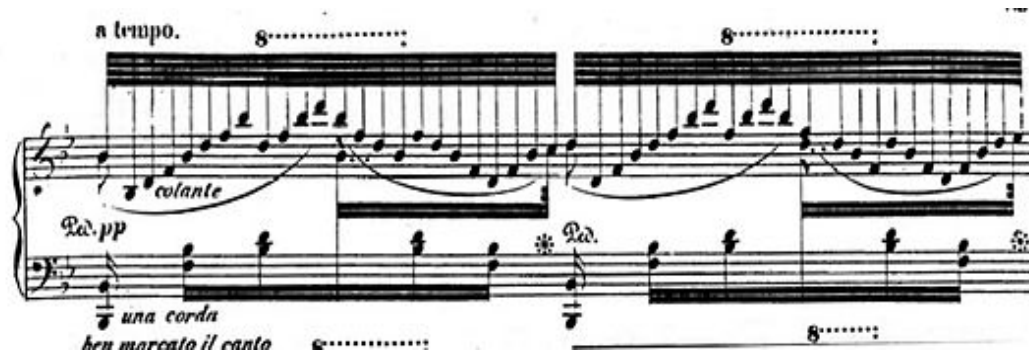
Kovács Sándor, 2011-ben íródott, Denis Matsuev kiváló orosz zongoravirtuóz itthoni koncertjének kritikájában, a következőket írta Alexander Dreyschockról és Kalkbrennerről:¹

„Kalkbrenner, akiről Chopin azt mondta, a saruját sem oldhatom meg, s akit Chopin egyetlen egyszer hallott melléütni – (Chopint) az esemény valósággal boldoggá tette. Alexander Dreyschock, aki két hétre eltűnt a társaságból, s amikor visszatért, lejátszotta Chopin *Forradalmi etűdjét* úgy, hogy a balkezet végig oktávoztta.

Nem tudom Chopin mennyire örülhetett ennek a sportteljesítménynek, de biztosan nagy hatást váltott ki az akkori közönségből.

Thalberg úgynevezett háromkezes technikája, pedig teljesen új „találmány” volt, melyben váltott hüvelykujjaival a dallamot játssza, köré pedig arpeggiók zuhatagát borítja, ezzel olyan hatást keltve, mintha három keze lenne.

Részlet, Rossini- Thalberg Mózes Fantáziájából:



Ezek a csodálatos zongoristák, a közönség kedvéért gyakran játszottak együtt is. Mindezzel nagyon-nagy örömet adva az akkori nagyérdeműnek. Rangos „sztárgálák” lehettek ezek az események és minden bizonnyal nagy örömmel szervezhették meg az efféle koncerteket az akkori szervezők, mert biztosak lehettek mind az anyagi, mind az erkölcsi sikerben.

¹A kritika a Fidelio című internetes portálon jelent meg 2011-ben október 25-én

Alan Walker Lisztről szóló könyvének első kötetében, az alábbi sorokat olvashatjuk:

„Az 1832/33-as koncertévadban Hiller, Liszt és Chopin társultak Bach háromzongorás versenyműve Allegro tételének előadására. Nem sokkal azután Jacques és Henri Herz fogott össze Liszttel és Chopinnel egy nyolc kézre, két zongorára írt versenymű eljátszására, az akkori divat szerint a tételek közt cserélgetve helyüket. Az efféle társulások egyik abszurd csúcspontját jelentette, amikor Milánóban Liszt, Hiller, Pixis, Mortier la Fontaine, Schoberlechner és Orrigi a Varázsfuvola nyitányának tizenkétkézes változatát játszották el”²

1833-ban Liszt, Hiller és Chopin kétszer is előadta Bach Hármasszertét, először március 23-án a Salle de Vauxhall-ban, december 15-én, pedig a Conservatoire nagytermében. Chopin és Liszt közösen is adtak koncertet, mégpedig négykézes műveket játszottak egy matiné koncerten 1834. Karácsonyán a Stoezel Hall-ban, műsoron szerepelt Liszt Grand Duoja, melyet Mendelssohn Lieder ohne Worte című opuszainak egyes témáira komponált és Moscheles Op.47. Grande Sonata-ja. A koncertről fantasztikus kritika jelent meg.³

Abban az időben, Párizsban három fontos koncerthelyszín volt, a Conservatoire nagyterme, a Salle Pleyel és a Salle Erard. A három nagy hangversenyterem természetesen versenyzett egymással, ki tudja odacsábítani a művészeket.

Azonban nem csak a koncerttermek versengtek, hanem a gazdag arisztokrata családok szalonjai is. Ezek a szalonok remek lehetőséget biztosítottak arra, hogy az arisztokrácia személyesen is találkozhasson a művészekkel, természetesen a művészeknek is jó lehetőség volt ez arra, hogy további kapcsolatokat szerezzenek, ami nagyban segítette a további pályafutásukat is.

Rajongói klubok alakulhattak ki ezekben a szalonokban, mindenkinek megvolt a saját kedvenc zongoristája, természetesen igyekeztek egy jó hangszer is vásárolni a meghívott művészeknek, ezáltal közelebbi hallhatták a zseniális muzsikások játékát.

² AW

³ P/EM.

E művet, a szerző egyik mestermunkáját ritka kiválóan adta vissza korunk két legnagyobb zongoravirtuóza. A briliáns előadás különleges hajlékonysággal és légysággal párosult, megragadó volt az impulzivitás és a derűs nyugalom, az elbűvölő könnyedség és fenséges méltóság ellentéte, mindezeket az árnyalatokat csak olyan két művész tudja produkálni, akik egyformán magas szinten állnak és ugyanolyan mélyen átérzik a művészet lényegét

Heinrich Heine, akitől fejezetem címe származik, kritikáiban sokszor nem volt túl kedves ezekkel a zongorista óriásokkal, bár tudott nagyon jó és kifejezetten kedves kritikákat is írni.⁴

Dreyschockról a következőket írta:

„Mintha nem is egy Dreyschockot hallanánk, hanem *drei Schock* (háromszor öt tucat) zongoristát.”

Kalkbrennerről:

„Olyan, mint a sárba hullott édesség. Semmi baja nincs, mégis mindenki otthagyja.”⁵

Heinétől rengeteg művész elfordult, többek között Liszt is, de Heine irodalmi munkásságát tisztelték és nagyra tartották. Ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy Liszt, jó pár Heine verset megzenésített, mint például a Loreleyt, a Du bist wie eine Blume-t. Liszt Ferenc időről-időre, alkalmanként tért vissza Heine által írt dalok könyvéhez (Buch der Lieder). Érdekes módon, első Heine-dalai ugyanazokból az évekből, 1840-1841-ből származnak, mint Schumann nagy Heine-ciklusa.

Ezt a korszakot én mindenképpen a zongoraművészet és a közönség zongora iránti rajongásának első aranykoraként említeném. Bármelyik zongoristát is vizsgáljuk meg, kivétel nélkül mindenki tökéletes technikával rendelkezett, - legalábbis a beszámolók szerint - ami szerintem alapkövetelmény lehetett ebben a környezetben.

Mindenkinek megvolt a saját rajongótábora, az arisztokrata szalonoknak és a korabeli médiának köszönhetően, valamint mindenki egy sajátos hanggal rendelkezett, aminek szerintem legfőbb oka az volt, hogy maguk is zenét szereztek.

⁴ A legenda szerint Heine kritikái megvásárolhatók voltak. Több művésznak is küldött „felszólító levelet”, de sokan ügyet sem vetettek rá, mint például Liszt, ennek eredményeképpen Heine rendszerint rossz kritikákat írt róla. AW

⁵ AW

A kettő szorosan összefüggött, saját egyéniségüket nem csak más darabjain keresztül tudták kifejezni és megmutatni a közönségnek, hanem saját zenét írtak, ezáltal - ahogyan ezt Kocsis Zoltán is mondta egyszer nekem Lisztről és általában a zeneszerző-zongoristákról -,

„... élő, eleven, mindennapi kapcsolatban voltak a zenével, így például azt sem vethetjük a szemükre, ha egy-két dolgot nem teljesen úgy játszottak, mint ahogyan az a kottában van.”

A zenével való kapcsolatuk leginkább a szabad fantáziálásban bontakozhatott ki. Itt megmutathatták mi mindenre képesek. Az improvizáció művészetét, szinte minden zongorista elsajátította abban a korban.

„- az öreg Liszt ironikus szavai szerint- <<az egész világ játszott>>”⁶

A szabad fantáziálásnak egyik legnagyobb mestere Liszt volt, szerencsére növendékei szorgosan feljegyezték azokat az eseményeket, amikor az öreg mester bemutatta káprázatos rögtönző képességét. Berthold Kellermann a következőket írta:

„Liszt azt mondta: <<Most meg akarom mutatni neked, hogyan játszottam annak idején, amikor paprikajancsiként beutaztam a világot>>. Majd zongorához ült, és a középső fekvésben gyönyörű, nemes melódiát játszott, amit hallatlanul gyors és bonyolult passzázsokkal font körül. Alig lehetett látni az ujjait.”⁷

Kellermann beszámolója alapján el lehet képzelni, hogy milyen nyaktörő mutatványokat mutathatott be Liszt improvizálásai során, amivel elkápráztatta Párizs közönségét. Az előadók egyre bővülő technikai eszköztára, pedig arra ösztönözhette a zongoragyártókat, hogy olyan zongorákat készítsenek, amivel a kivételes képességű zongoristák meg vannak elégedve és alapkövetelmény lett, hogy minden új technikai trükköt be lehessen mutatni a hangszeren.

⁶ BA

⁷ Kellermann: Erinnerungen, BA

Zongoragyártók Párizsban

(az 1800-as évek elejétől 1860-ig)

Párizs tele volt jobbnál jobb zongoragyártókkal. Ott volt a Pleyel (alapítva:1807-ben), az Érard (1777), de természetesen nem csak francia mesterek remekeivel találkozhattak az akkori pianisták. Nagyon nagy híre és befolyása volt az angol Broadwoodnak (London, 1783), vagy az osztrák Streichernek (1802, Bécs).

Udo Steingraebertől, a Steingraeber & Sons zongoragyár tulajdonosától hallottam, hogy abban az időben természetesen Párizs volt a központ, mindenki ott akarta eladni a hangszerét, - természetesen művészei által - de nagyon nagy szerepet kapott a gyártás során Anglia, azon belül is London. Ha megvizsgáljuk az akkori hangszereket, szinte mindegyiken az a címke látható, hogy Paris, London.

Íme, itt egy ma már kevésbé ismert márka a Pape (Paris,1817) logója:⁸



Az ok amiért ezek a nagy zongoragyárak Londonban kezdtek el gyártani nem volt más, mint az ár. Ahogyan ezt Udo Steingraeber megfogalmazta:

„Az akkori London lehetett mai korunk Kínája, vagy Indonéziája. Tehát a munkabérek és az adó miatt, mindent olcsóbban tudtak előállítani, aztán Párizsba vitték ezeket a hangszereket és eladták őket jókora haszonnal.”

Az Érard esetében, ha nem is teljesen, de egy kicsit más volt a helyzet. Sébastien Érard (1752-1831) első hangszerét 1777-ben készítette el és az első zongora alakú csembalóját 1790-ben.

⁸ A Pape zongoragyár használta először a fileborítást a kalapácsokon, valamint az ő nevéhez fűződik a kereszthúrozás, amit a gyár még csak pianínókon alkalmazott 1826-ban.

1792-ben a francia forradalom elől menekült Londonba és ott alapította meg a gyárát. Fiútestvére viszont Párizsban maradt és továbbra is folytatta a zongorakészítést. Így, ami az angliai műhelyből került ki, arra természetesen London van ráírva, és a Francia verzióra viszont: Érard Paris.

Erard hangszereire jellemző a nagy hang, ami például a Pleyelnek nem igazán a sajátja. Liszt emiatt a hangszeret „pianínónak” nevezte.⁹ Az Erard nagy előnye a nagy, zengő hang mellett az újfajta mechanika, a „double échappement”, amit manapság ismétlődő mechanikaként, vagy angol mechanikaként szoktunk (tévesen) emlegetni.¹⁰ Ez valóban lényegesen megkönnyíti a virtuóz játékot, nem is beszélve - ahogy az már a nevében is benne van - a repetíciókról. Liszt később ennek a mechanikának igen nagy hasznát veszi olyan darabokban, mint *Paganini La Campanellájában*, vagy a *Velence és Nápoly, Tarantellájában*. Liszt már gyermekkorától kezdve az Erard művésze volt, egészen pontosan a már feljebb említett párizsi megérkezése óta. Kalkbrenner és Chopin a Pleyel-cég művészei voltak.

A Pleyel céget Ignaz Pleyel (1757-1831), Joseph Haydn tanítványa és barátja, korának ismert és elismert zeneszerzője és zongoraművésze alapította, aki – miután számos szimfóniát, kvartettet, kvintettet és operát megírt, 1795-ben, Párizsban megnyitotta hangszerműhelyét, 1807-től, pedig kizárólag a zongorakészítésnek szentelte magát.

A mester néhány év alatt Josephine császárné udvari szállítója lett, s zongorái Európa, az amerikai kontinens és a Távols-Kelet országait is meghódították. Pleyel szabadalmaztatta többek között a kétrétegű rezonánslapot és a filcborítású kalapácsot.

⁹ AW

¹⁰ Ma a zongorabillentyűzet készítésénél kétféle rendszert használnak, és ezért „angol” vagy „bécsi” mechanikáról beszélünk. E két billentyűzetrendszer lényegében a következő:

- Az angol billentyűzetnél (ez a Cristofori-Silbermann-féle) a kalapácsokat külön kalapácslécbe ágyazzák be, így a billentyű mozgása a tolóléceken keresztül mozgatja a kalapácsokat. A kalapács egykarú emelőként működik.
- A bécsi billentyűzetnél (ez a Stein-féle) a kalapácsot közvetlenül a billentyűre erősítik, és ennek lenyomásakor a kalapács vége egy hornyolt akasztólécbe ütközve üti meg a húrt. Az akasztóléc egy kapcsolómechanikát is tartalmaz, amely biztosítja a kalapács visszaesését. A kalapács itt kétkarú emelőként működik.

Pleyel hangszerek hangja, pont a filcborítású kalapácsok miatt, nagyon érzékeny és puha. Nem igazán valók nagy hangversenyterembe. Nem véletlen, hogy Liszt, aki egyébként is a nagy koncertteremben érezte igazán otthon magát, az Erard zongorát választotta.

Különösen nagy segítség lehetett neki egy nagyhangú hangszer akkor, amikor még a nagy Liszt-Thalberg párbaj előzményeként kibérelte a Párizsi Operaházat és egy nagyszabású szólóestet adott. Akkor sokan nem hitték azt, hogy egyetlen zongorával meg lehet tölteni egy több ezer férőhelyes terem, de köszönhetően Erard remekének és Liszt páratlan hangszerkezelésének, ragyogó kritikákat kapott a korabeli kritikusoktól.

Egyedül Henri Herz volt az ebben a korban a nagy virtuózok közül, akinek saját zongoragyára volt, sőt később még egy koncerttermet is építtetett –Salle Henri Herz néven Párizsban, a Rue de la Victorie-n. Herz nevéhez fűződik például az Erard féle technika tökéletesítése, ami nem más, mint amit manapság kisebb-nagyobb változtatásokkal a Steinway is használ. 1851-es londoni hangszerkiállításon zongorája, - melyen a rezonáns a húrok fölött helyezkedett el-, aranyérmet kapott.

Véleményem szerint a zongorák a kivételes képességű zongoristák egymás hatására kezdtek el elképesztő iramban fejlődni, mind a mechanikájukat, mind a hangzásukat tekintve. Míg a 30-as években elsősorban a Francia és az Angol-Francia hangszerek hódítottak, addig később az idő előrehaladtával a német gyárak kezdték átvenni a piacot. Az 1850-es évektől kezdve gomba módon szaporodtak, egyre több és egyre jobb hangszerek leptél el Európát.

Érdekes megnézni melyik gyárat mikor alapították:

- 1849 Seiler, Liegnitz/Kitzingen
- 1852 Steingraeber&Söhne, Bayreuth
- 1853 Steinway&Sons, New York¹¹
- 1853 Blüthner, Leipzig
- 1853 Bechstein, Berlin
- 1859 August Förster, Löbau

¹¹ 1836-ban épült az első, akkor még Steinweg zongora, amit Heinrich Engelhard Steinweg a saját konyhájában készített el. Majd az egész család New Yorkba költözött és 1853-ban a fiaival együtt alapította meg, akkor már nevét angolosítva, a Steinway&Sons gyárat. Tehát így ez is németnek tekinthető. Mindehhez még azt is hozzá kell venni, hogy Heinrich Engelhardnak, a Grottrian-Steinweg zongoragyárhoz is köze volt. A Grottrian-Steinweg gyár egyébként 1835-ben lett alapítva, majd Braunschweigbe költözött 1865-ben.

El tudom képzelni, hogy a művészek kérésére változtattak jó pár dolgon, ami megkönnyítette a pianisták dolgát a pódiumon és jobban illeszkedett az ízlésükhöz. Abban az időben nem minden hangszer tudta kielégíteni, a zongoristák vágyait. Nem minden országban fejlődött ugyanolyan mértékben a zongora.

Friedrich Kalkbrenner például, egyáltalán nem volt megelégedve a bécsi hangszerekkel.¹² Egy alkalommal le akarta mondani a bécsi koncertjeit, a pedálnélküli zongorák miatt, majd egy olyan ötlete támadt, hogy parafát tett a tompítók egy részének léce alá, s ennek segítségével a két felső oktávot szabaddá tudta tenni. Ezáltal elérte a kívánt éneklő effektust.¹³

A művészek elsősorban nem a hangerő abszolút növelését tartották döntő kérdésnek, hanem a dinamikai gazdagság, a dinamikai árnyalás növelését.

Ha csak Liszt zongoraműveit nézem meg, gyakorlatilag a pokol legmélyebb bugyrától az angyalok és a mennyország legfelső szintjéig kell sokszor egy darabon belül eljutni. Ha igazán pontos akarok lenni, erre nagyon sokszor egy ütem áll az előadó rendelkezésére.¹⁴ Természetesen a dinamikai lehetőségek növelése is előnyt jelent, pláne akkor, ha egy több ezer férőhelyes koncertteremben kell játszani. Liszt volt az, aki a zongorát, hangversenyzongoraként kezdte használni. 1837-ben a milánói Scala-beli koncertje után, a következő levelet írta Érard mesternek.

„Ne mondják nekem ezután, hogy a zongora nem való a nagy koncertterembe, hogy ott a hang elvész, az árnyalatok eltűnnek stb. Azt a háromezer embert hívom tanúnak, akik tegnap megtöltötték a Scala operaszínházat, a zsöllyéktől a kakasülögig, s akik mind hallották és csodálták, a legapróbb részletekig, az ön szép hangszerét.”¹⁵

Egy zongorista számára mindig is az volt a legfontosabb, hogy egy olyan hangszer álljon rendelkezésére, amin a művészetének legjavát tudja megmutatni a közönségnek. Ebbe bele tartozik a bravúros Paganini féle technika, vagy akár a bel canto féle éneklés a zongorán.

¹² „A pedál használata elengedhetetlen és nagyon sajnálatos egyes pedál nélküli bécsi hangszerek hangjának szárazsága”

GZT

¹³ GZT

¹⁴ Például Dante szonáta 290. ütem

¹⁵ AW

„Bel canto” a zongorán

Chopinról köztudott volt, hogy nagy rajongója az olasz operának, mint ahogyan Liszt és Thalberg is az volt.¹⁶ A kor nagy operaénekesei, mint Maria Malibran, elképesztő hatással voltak a közönségre.¹⁷

Amikor Malibran kijött a színpadra, mintha villamos feszültség töltötte volna meg a nézőteret. Minden mozdulat, minden gesztus célja a drámai hatás fokozása volt. Rossini Otellójában nyújtott alakítása valódi rémületet keltett hallgatóságában, amikor Desdemonaként kétségbeesetten menekült a felemelt törrel közeledő Otello elől; „odaszaladt minden ablakhoz és ajtóhoz, megriadt özikeként szökkenve ide-oda a szobában.”¹⁸

Természetesen egy ilyen nagy színpadi jelenség, valamint az olasz operák jellegzetesen szívbemarkoló hangulata, valamint a korban oly divatos „szabad fantáziálás”, együttesen eredményezhették, hogy az akkori zongoristák tömegével ültessék át ezeket az operákat zongorára, megalkotva egy új műfajt, az operaparafrázist, valamint a reminiscenciákat. A különbség a kettő között, míg a parafrázis csak egy-egy részletet ragad ki az operából és aztán később mindenféle virtuóz elemekkel díszíti, addig a reminiscencia megőrzi az opera hangulatát, ezzel emlékeztetve a hallgatóságot az eredeti operára.

A kifejezések egyébként magától Liszttől származnak. Később számos esetben előfordult, hogy a közönség hamarabb ismerte meg az operaparafrázist, mint az operát magát.

Liszt egyik legnagyobb sikere a *Réminiscences de Robert le Diable*-ja (Meyerbeer, Ördög Róbert-reminiscenciák) a megjelenés napján több mint ötszáz példányban kelt el, s azonnal újranyomták.¹⁹

Sokan értéktelen kompozícióknak tartották ezeket a zongoradarabokat, mint például Schumann is. 1834-ben kritikai háborút indított a párizsi zongoraiskola ellen a *Neue Zeitschrift für Musik*-ban. Amit meg tudok érteni, mert ezek a darabok nagyon messze állnak a schumanni világtól, rendszerint csak erőfitogtatást, helyesebben technikai fitogtatás

¹⁶ AW

¹⁷ Maria Malibran (1808-1836) híres mezzoszoprán volt a 19. században. Kivételes hangja lehetővé tette, hogy a kontraalt szereptől kezdve a szoprán szerepekig, mindent elénekeljen. Tragikusan fiatal korban, 28 évesen halt meg Manchesterben.

¹⁸ AW

¹⁹ AW

Liszt és a többi nagy operarajongó, ugyanazokat az operákat látták, tehát ha operaparafrázist készítettek, akkor rengeteg átfedést tapasztalhatunk. Az a lenyűgöző ezekben az átiratokban, hogy bár ugyanazokról az operákról van szó és sokszor még a téma is azonos, mégis más lesz a jelentősége és –talán azt is kimondhatjuk-, hogy valahogy más muzsika lesz ezekből a témákból. Más módon nyúl hozzájuk Thalberg és más módon Liszt. De bármilyen technikai bravúrt is írtak le ezekben a parafrázisokban, mindig szem előtt tartották az emberi hang csodálatos varázsát, amit ezek a modern hangszerek már képesek voltak utánozni.

Nagyon jellemző a korra, és a zenéhez való közelítéshez, hogy Thalberg zongoraiskolájának címe „A zongorán való éneklés művészete”.²⁰ Szerintem Thalberg ha élne, sok mai zongoristának felhívná a figyelmét erre a címre.

Chopin nem igazán vett részt a „parafrázisgyártásban”, tőle csupán egy átiratot ismerünk, a „Là ci darem la mano” című variációt zongorára és zenekarra és azt az egy oldalas gyöngyszemet, amit hosszas unszolásra megírt, de több hónappal a megígért határidő után készült el vele, Bellini a Puritánok című operájának témájára íródott és a Hexameron című ciklusban foglal helyet.

Liszt élete során hatvan operaátiratot készített, míg Thalberg mindössze 30-at.²¹ Rengeteg azonos operát találunk, mint például, a közkedvelt Normát Bellinitől, Meyerbeer Ördög Róbertjét, Verdi Trubadúrját, stb.

Henri Herz esetében elsősorban variációkat találunk. Friedrich Kalkbrenner ugyancsak nem használta a parafrázis címet, helyette elsősorban a fantáziákat részesítette előnyben, életművében olyan műcímeket találunk, mint: Fantasia on *Norma* találkozhatunk olyannal is, mint Auber Fantasia on La Sirène, Souvenir de „Guido et Ginevra” de Halévy, vagy Fantasia „Sur un air irlandais”.

Mivel semmiféle hangfelvétel nem őrizte meg a 19. század nagy zongoristáinak játékát, így csak és kizárólag műveiken keresztül tudjuk stílusukat összehasonlítani. Természetesen a korabeli kritikák, feljegyzések sokat segítenek abban, hogy következtessünk arra, hogy hogyan zongorázhattak, de elsősorban műveikre hagyatkozhatunk. A következő fejezetekben túl azon, hogy megpróbálom, az életútjukat is bemutatni, műveik bemutatásán, elemzésein keresztül próbálom megvilágítani zongorista énjüket is.

²⁰ AW

²¹ A függelékben megtalálható Liszt és Thalberg összes operaátiratának címe.

Henri Herz

(1803. Január 6. – 1888. Január 5.)



Német zongorista és zeneszerző volt. Apja amatőr zenész volt és először ő maga tanította fiát. Órákat szervezett fiának Hüntenből Coblenzben. 1816-ban beíratta őt a Párizsi Conservatoire-ba, Pradherhez. 1818-ban elnyerte az első díjat zongorajátékával és attól fogva karrierje a továbbiakban is sikeresen alakult. Párizs volt a második otthona. 1821-ban Moscheles Párizsba látogatott és bár nincs róla említés Herz életének abból a szakaszából, de bizonyos, hogy Moscheles befolyással volt az ő stílusának előrejutásában. A következő tíz évben kiváló hírnévnek örvendett Párizsban, mint író és tanár. Műveiről azt tartják, hogy háromszor, négyszer keresettebbek voltak, mint a híresebb komponistáké.

1833-ban tette első látogatását Londonban. Június 10-én szelőestet tartott a filharmóniában, ahol duetteket játszott Moscheles-szel és J. B. Cramer-rel.

1842-ben a Párizsi Conservatoire zongora professzora lett. A következő évben visszatért Londonba. Május 5-én újra feltűnt a Filharmóniában és egy hosszú turné követte ezt, érintve Edinburgh-t és Dublint.

Ebben az időben rávették, hogy csatlakozzon egy Klepfa nevű hangszerkészítőhöz Párizsban, de a spekuláció nem volt sikeres és rengeteg pénzt bukott rajta. Eztán saját maga alapított egy műhelyet, - hogy pótolja a korábbi károkat és előteremtse az alaptőkét – és elutazott az USA-n át Mexikóba és Nyugat-Indiába, ami 1845-51-ig tartott. A Henri zongora márkát később a Peaureau-Ruch vállalat kebelezte be. 1874-ben mondott le tanszékéről a Conservatoire-ban.

Herz művei: 8 concerto pianofortéra és zenekarra, és más művek zongorára, melyek elérik a kétszázat, beleértve a nagyszámú variációkat és etüdöket , úgy, mint a módszertant (Méthoda complète de piano op.100).

Herz előadásainak ereje és bravúrossága bámulatos volt, de nem támogatták a szolidabb képességűek. Herz rátalált arra, amit a közönség kedvelt és amiért fizet, ő pedig megadta nekik.

Mendelssohn a következőket írta róla:

„Elfogult Herz , azt mondja a párizsiakról, hogy a variációkon kívül semmit sem értenek és becsülnék.”²²

Herz gazdag életművében több mint negyven variációt találunk és majdnem ugyanennyi fantáziát. A variációk és fantáziák igazán közkedveltek voltak ebben az időben. Valószínűnek tartom, hogy egy olyan jól képzett mester, mint Henri Herz, nagyon rövid idő alatt meg tudott komponálni egy fantáziát, bármely divatos témára. Ezek a darabok, szigorú sémák szerint épültek fel, ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy Liszt szeretett mestere Carl Czerny, a variációk és fantáziálás szabályait írásos formában is megjelentette 1836-ban „Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano-forte” címen.²³

Vizsgáljuk meg egy kicsit közelebbről a Variációk mesterének egyik legjobban sikerült opuszát, melyet Rossini La Cenerentola (Hamupipőke) című operájának talán leghíresebb áriájára írt, a Non più mestára.²⁴

Variazioni Brillanti sul rondo finale della Cenerentola di Rossini Op.60.

Herz a variációt, rögtön egy virtuóz bevezetéssel indítja C-dúrban²⁵. Az orkesztrális C dúr akkord után egy virtuóz tercfutammal kezdi a „bemelegítést”, melyet aztán az ötödik fok követ, a hozzá tartozó ugyanolyan felfelé vándorló váltott terc skála segítségével elérjük az ötödik fok szeptimjét, majd egy V.- I. lezárás következik.

²² AW

²³ BA

²⁴ Hamupipőke (Angelina) áriája az opera második felvonásában hangzik el.

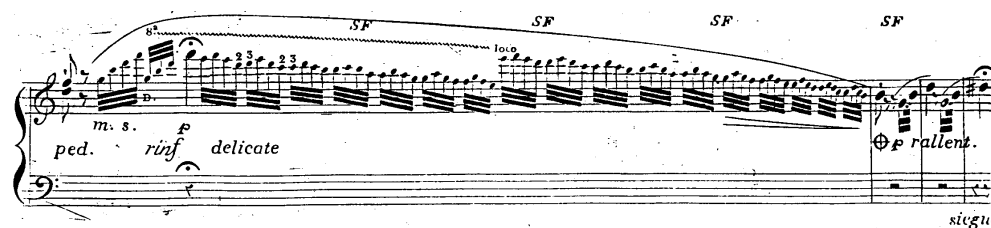
²⁵ Az eredeti ária G-dúrban van.

Leírva ez még nem tűnik túlságosan izgalmasnak, de hallgatni és játszani kifejezetten kényelmes és jó érzés.



Ezt követően szép cantabile átvezetés következik, amely egy Á-dúrban kezdődő szekvencia után egy éneklő skálafutamokkal teli részbe torkollik, amely az eredeti áriában lévő könnyed koloratúrákat idézi. Az ezt követő repetíciós részben Herz megmutathatta saját zongorája képességeit is, természetesen saját képességén kívül. Sok esetben különböző a két dolog. Előfordulhat, hogy az előadó szeretne gyorsabban repetálni, vagy nagyobb pianókat játszani esetleg nagyobb hangerőt szeretne produkálni, de mindezt az adott hangszer nem teszi lehetővé. Természetesen ennek az ellenkezője is előfordulhat, amikor a zongora minden kívánságot teljesítene, de a zongorista kvalitásai nem egyeznek a zongora magas kvalitásával. Bizonyára a Herz féle zongora, a kiváló zongoraművész és egyben az igazgató úr minden kívánságát teljesíteni tudta, ilyen módon demonstrálhatta, mindkettejük képességét.

Zenekari hangzásra emlékeztető akkordokkal töri meg a téma bevezetőjét és a rávezetést egy lefelé menő szekvenciális kadenciával oldja meg.



Rossini témája:



A téma nem sokban különbözik az áriától, a különbség mindössze az, hogy C-dúrban van, illetve a pianisztikusabb bemutatás miatt a második periódusban tercelő, majd a –nevezzük így- visszatérésben, oktávban szólal meg a téma. Ami szinte természetes, zongorára egyébként is jellemző az, ha valami többször ugyanúgy szólal meg, akkor az unalmassá és fantázia szegénnyé válik.

Az első variáció *Un poco piu mosso*²⁶ szerzői utasítással van ellátva. Triolás variáció, melyben a triolák a téma hangjait írják körül és a szerző mindkét alkalommal virtuóz terc illetve szext futammal zárja le a periódust.

Második variáció: *Con molta forza*

A téma hangjai tisztán kivehetőek a jobb kézben, első sorban a variáció itt a ritmusban keresendő. Első rész akkordtanulmányként is felfogható, technikailag az akkordrepetíció okozhat némi nehézséget, középrésze tercelő cantabile felül, amit majd ismét az akkordrepetíciók követnek.

Harmadik variáció: *Forte e ben marcato*

Technikai értelemben a balkéznek ad elsősorban játszánivalót: a jobb kéz hozza a témát, miközben, a balkézben virtuóz skála és akkordfelbontások kísérik.

²⁶ A továbbiakban a szerzői utasításokat dőlt betűvel fogom írni.

Negyedik variáció: *Sempre staccato*

Ez szintén egy akkordtanulmány, viszont a nehezebbik fajtából. Az akkordok gyorsan váltakoznak, még ha összhangzattanilag nem is bonyolultak, de a sok pozícióváltás miatt nagyon jó reflexekre van szükség az eljátszásához.²⁷ Már az akkord megszólalása után a következő akkord pozíciójára kell koncentrálnunk, és a pozícióváltás többnyire - az akkord megszólalása előtt - a levegőben történik.

A középső részben a balkéz játssza tercekben a témát, G orgonaponttal, míg a jobb kéz pároskötésekkel ellátott repetíciókat játszik.

Ötödik variáció: *Brillante*

Egy briliáns, csillogó tarantellaszerű variáció, váltott tercekkel, a dallamot az ugrándozó balkéz hüvelykujjával játsszuk, a középrész után egy delicatissimóval ellátott tereglissandó vezet vissza a főrésszhez.

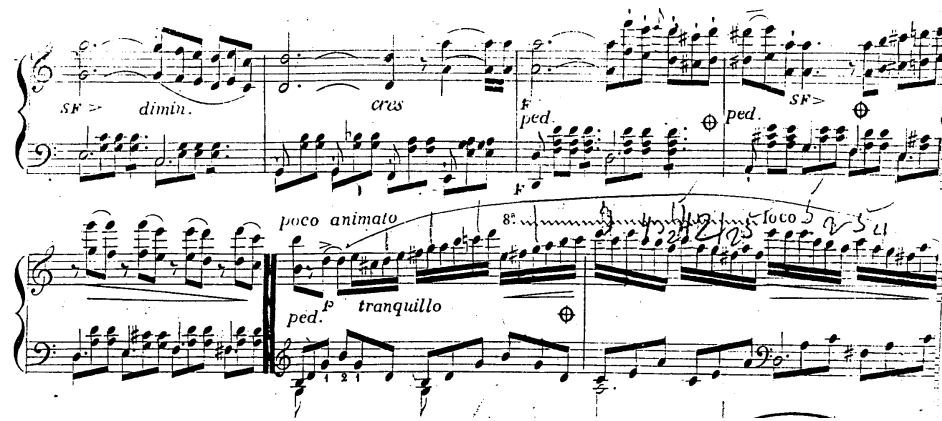
Hatodik variáció: *Andantino, con espressivo*

Elérkeztünk a minore variációhoz a-mollban. Ez a variáció őrzi leginkább a bel canto jelleget. A kíséret triolás a balkézben, a jobb kéz mollban játssza a témát.

A középrészben fordul elő először, amikor a szerző jobban eltér az eredeti témától saját dallammal fűszerezi a variációt. Úgy tűnik itt Herz igazán a szívhez szeretett volna szólni.



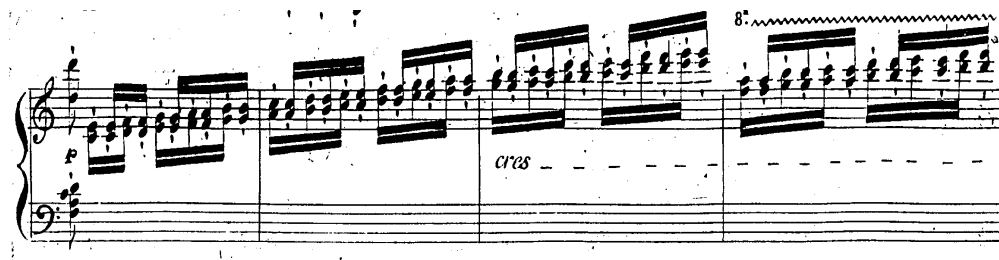
²⁷ Ez a virtuóz akkordjátékos variációs forma közkedvelt a zongorista-zeneszerzők körében, pont amiatt, hogy kellemetlen az ujjaknak és sokat kell gyakorolni. Ugyanezzel a problematikával találkozhatunk pl. Schumann Op.13. Szimfonikus etűdjeinek IX. etűdjében, ahol a szerző nagyon kedvesen, Presto possibile utasítást ad az előadónak, de akár említhetném még Rachmaninov Op.23.No.2-es B-dúr prelűdjének utolsó részét is, ahol szintén nincs igazán könnyű dolga a zongoristának.



Mindezt ismét egy virtuóz átvezető rész követ, ami után megérkezünk a Fináléhoz.

Finale: *Lo stesso tempo*

A Finálé trombitákat idéző oktávokkal indul, gyakorlatilag a mester minden technikai trükköt felvonultat, amit eddig bemutatott, repetíciókat, skálákat, sőt még egy új technikai trükköt is bevet, egy váltott kezes terc repetíciót, ami nem nehéz, de látványos.



Ez után Herz futamokban gazdag, virtuóz és hatásos befejezést komponált. Nagyon érdekes megfigyelní, hogy a két kéz mindig nagyon közel van egymáshoz. Nem igazán használja ki hangzást illetően a zongora által kínált lehetőségeket. A mű hangzása nagyon hasonlít Beethoven középső periódusában keletkezett műveire.



A darabot átjátszva és meghallgatva több előadóval is, az az érzésem hogy ez nem egy rossz bravúrdarab, de ennél semmi több. Világosan látszik, hogy szerzője igazán jó zongorista volt, mesteri tudással rendelkezett, de végignézve majdnem az összes művét, különösen a variációit, megállapíthatjuk, hogy a variációk írott szabályai szerint vannak megírva, mesterien bár sablonszerűen. Herz valószínűleg mindig teljesen kiszolgálta a közönségét és biztos vagyok benne, hogy mindig fényes sikert aratott.

Schumann, nem kedvelte Herz műveit és előadásmódját.

A következőket írta róla és az Op.69-es Rondo militaire sur un Air du Serment című műről a Neue Zeitschrift für Musikban 1834-ben:

Henry Herz új zongoradarabjában egyáltalán nem találunk semmi újat...²⁸

Vagy később a harmadik zongoraversenyéről ugyanott:

„Herz, az én szívem miért olyan szomorú” éneklek én mindig játéka közben;²⁹

Herz mester nyolc zongoraversenyt írt, a legelső a 34-es opusz számot, míg az utolsó a 218-as opusz számot viseli. Nem akarok tiszteletlen lenni, de sajnos hiába írt meg 218 opuszt és hiába van majdnem 200 mű az első és az utolsó zongoraversenye között, stílusában szinte semmi változást nem érzek, pedig meghallgattam jó pár zongoraversenyét, köztük az elsőt és az utolsót is. Összehasonlítva Liszt műveivel, teljesen úgy tűnik, mintha nem is abban a korban éltek volna. Igaz, Liszt a „Zukunftsmusik” nagy élharcosa volt, mindig is az új hangzások kísérletezésével foglalatzkodott, Herz pedig egy igazi konzervatív pianista-szerző, aki elsősorban a közönség kegyeit kereste, ami nem volt hosszútávú befektetés. Ma már szinte senki sem játssza a műveit, esetleg csak tanulmány célzattal, mert rengeteg technikai fogást lehet belőlük elsajátítani.

²⁸ SCHF

²⁹ Az eredeti idézet így szól: „Herz, mein Herz, warum so traurig”
SCHF

Friedrich Kalkbrenner

(1785-1849)



Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (november 8, 1785 - augusztus 10, 1849) német zongorista, zeneszerző, zongoratanár és a zongoragyártó, aki élete nagy részét Angliában és Franciaországban töltötte. Mielőtt Frédéric Chopin, Sigismond Thalberg és Liszt Ferenc megjelentek volna a színen, addig Kalkbrenner volt az első számú zongorista Franciaországban és Angliában és egész Európában.

Az egyetlen komoly vetélytársa Johann Nepomuk Hummel volt. Kalkbrenner termékeny zeneszerző volt számos zongoraművet komponált (összesen több mint 200-at), valamint négy zongoraversenyt és három operát írt.

Legjobb tanítványai közül a magyar Ábrányi Kornélt (1822-1903), Marie Pleyelt (1811– 1875) és Camille-Marie Stamatyt (1811-1870) érdemes megemlíteni. Stamatyn keresztül jutott el Kalkbrenner zongoramétódusa Louis Moreau Gottschalkhoz és Camille Sain-Saënshez. 1814-1823-ig Londonban élt, ahol rengeteget koncertezett, komponált és megbecsült, nagyhírű tanár lett. Kalkbrenner egyike volt azon kevés zeneszerzőknek és zenészeknek, akit üzleti érzéke tett elképesztően gazdaggá. Feltalált egy kis szerkezetet, amely nagyon hasznos volt a kezdő zongoristák számára. A találmányát talán „kézvezetőnek” lehetne lefordítani. Ez a szerkezet mahagóni fából készült sín pár volt, amely a zongorához volt kapcsolva és nem engedte a kezét függőlegesen mozgatni, csak és kizárólag vízszintesen, ezzel elősegítve a helyes tartást és mozgást. Ezt a találmányt egészen az 1870-es évekig lehetett kapni Londonban.

1825-ben Kalkbrenner gazdag emberként tért vissza Párizsba, ahol a Pleyel et Cie részvényese lett. Zongoristaként Chopin nagy bálványa volt, első, e-moll zongoraversenyét is neki ajánlotta, sőt egyszer majdnem tanítványa is lett, Kalkbrenner felajánlotta Chopinnek, hogy tanítani fogja három évig, aminek Chopin kezdetben nagyon örült, de végül is a lengyel fiatalember visszautasította az ajánlatot, mert nem akarta, hogy egy Kalkbrenner epigon legyen belőle. Részben ezt Mendelssohnnek és egykori tanárának H. Elsnernek köszönhetette, akik azt mondták neki, hogy nagy hiba lenne, ha nála tanulna, mert már sokkal jobban játszik, mint ő.³⁰ Chopin 1831. szeptember 18-án kelt levelében a következőket írja Elsnernek:

„Nagyon közeli kapcsolatba kerültem Kalkbrennerrel, az első számú zongoristával Európában, úgy gondolom Te is nagyon kedvelnéd.”³¹

Ugyancsak Chopin levele 1831. december 12-én.:

„Paeren keresztül, aki udvari karmester itt, találkoztam Rossinivel, Cherubinivel és Kalkbrennerrel is. El nem tudod képzelni mennyire kíváncsi voltam Herzre, Lisztre, Hillerre és a többiekre, de ők mind törpék, Kalkbrenner nagysága mellett.”³²

Kalkbrenner azt hangoztatta, hogy Haydn, Mozart és Beethoven halála óta, ő az egyedüli nagy szerző, aki még fennmaradt. Sajnos az idő nem igazán ezt igazolja. Bár Kalkbrenner nagyon módos ember volt, egyes feljegyzések szerint az önbecsülése és az önbizalma ezzel egyenértékű volt. Heine a csípős nyelvű kritikus, mint azt már korábban is idéztem, nem volt túl jó véleménnyel Kalkbrenner játékaról. De ez is lehet, hogy csak annak tudható be, hogy Európa első zongoristája, - ahogy Chopin hívta- nem fizetett eleget.

Kalkbrenner és Chopin barátságára való értékes bizonyíték egy Variations Brilliante, amit Chopin mazurkájára írt a mester. Kalkbrenner 120-as opusza, Chopin Op.7-es B-dúr mazurkáját választotta témának, melyre egy nagyon virtuóz, minden képességét megmutató virtuóz darabot komponált.

³⁰ T. SZ.

³¹ *Chopin's Letters* Dover (1988)

³² *Chopin's Letters* Dover (1988)

Itt szeretném hozzátenni, hogy lehetséges, hogy kezdetben Chopin Liszt fölé helyezte Kalkbrennert, az viszont tény, hogy Chopin nem hallotta Lisztet zongorázni, az „igazi” zongorareformja után.

Meggyőződésem, hogy másként vélekedett volna Liszt játékaról.

Variations Brillantes sur une Mazourka de Chopin Op.120.

A bevezetés: *Maestoso*



Két kézben, oktávban játszott mazurkás dallamtöredéket hallunk, hősies hangvétellel, B-dúrban, majd ugyanez megismétlődik pianoban, más harmonizációval, és dominánsan zárul.

Piu Adagio- *Cantando*



Első hallásra és játszásra azt hittem, hogy egy Bellini bel canto ária fog következni, $\frac{3}{4}$ -ben, de tévedtem, mert egy Chopines hangvételű, díszítőfutamokkal teli, mondhatnám úgyis, hogy zongorista koloratúrával teli kis fantázia követ, majd egy *Fp* kezdésű tritonus kromatikus skála³³ ébreszt fel bennünket már-már Chopines ábrándunkból. Akkor ébredünk fel igazán, amikor egy La Campanella szerű ugrálásokkal teli részhez érkezünk és innentől kezdve csak egyre nehezebb a zongorista dolga.

³³ Chopin gyakran használja ezt a futamot, pl. f-moll zongoraverseny, Asz-dúr Polonéz eleje

Oktávok, akkord repetíciók, hármasfogások, örült futamok következnek, majd némi Presto fortissimo oktáv játék és egy Prestissimo skála után kezdődhet Chopin Op.7-es B-dúr Mazurkája.

A mazurka többé-kevésbé az eredeti formájában szólal meg, természetesen a mester itt sem bírta ki, hogy helyenként ne tegyen még bele egy-két divatos futamot,³⁴ de igazán üdítő ezt a mazurkát ilyen módon játszani és hallgatni is. A mazurkához Kalkbrenner saját befejezést komponál, ami mindössze négy ütem.

Első variáció: *Leggiere*

Elsősorban a mazurka ritmusából kiemelt nyújtott ritmusra épül, egy pár boszorkányos ugrással tarkítva a jobb kézben.

³⁴ Az effajta „bele díszítés” nagy divat volt akkoriban, Lisztől sem állt távol fiatal korában. Liszt tanítványa így emlékszik vissza: „egy másik alkalommal több Schumann-darabot játszott elő nekem és még néhány más növendékének. A Carnival „Chopin” feliratú tételében a dallamhoz chopin-es futamokat és díszítéseket játszott, s azután hozzátette: <<fiatalkoromban így csonkítottam meg a darabokat.>> Kellermann: Erinnerungen BA

A középső részben a főszerep a terceké lesz, majd visszatérünk a galoppozáshoz, majd a variáció végén egy virtuóz triolás mozgásé lesz a főszerep. Harmóniaiilag teljesen követi a mazurka vázát.

Második variáció: *Brillante, con spirito*



Ez egy balkéz pizzicato és jobb kéz tört oktáv tanulmány, természetesen virtuóz tempóban.

Ezt követően skálák jönnek párhuzamosan és ellenmozgásban, a La Campanella szerű ugrálás, most a balkézben jelenik meg.

Megérkezünk egy g-moll átvezetőrészhez, amely súlyos akkordokban jelenik meg, majd a piano zárlat előkészíti a következő variációt és ráhangol minket a cantabilére.

Harmadik variáció: *Più Adagio, molto espressivo*



Bár a variáció B-dúrban van, mégis minore hatást kelt. Talán a kromatikus belső szólamok miatt, talán a harmonizáció, de mindenképp lágy tónusú zene ez. A mazurka diszsonáns foszlányai a balkézben jelennek meg, amire a jobb kéz válaszol, mindezzel egy duót kreálva. Néha a balkéz is besegít tercelő, vagy sextelő cantilénájával, majdan jobb kézben dúsulnak a koloratúrák, amit nagy trillák váltanak fel, amiből egy Prestissimo kadencia bontakozik ki és bár egy nagy B hangra érkezünk, ezt azonban most már dominánsnak érezzük.

Negyedik variáció: *Molto allegro*

Fúgaszerkesztésű első sor után, dús akkordokon keresztül jutunk el a *Presto*ig, majd a baljós szűkített négyeshangzatok után, megérkezünk egy gomolygó *Più Allegro* részhez, melynek utolsó szekund akkordja után, megérkezünk a következő variációhoz.

Ötödik variáció: *Vivace leggiero*

Nemes B-dúr, de immáron nem mazurka, hanem keringő, ami szintén nagyon jellemző Chopinre. Ez a keringő azért nem teljesen egyértelmű keringő, a második negyeden kiírt súlyok miatt, de mindenféleképpen, egy könnyed hangvétellű variáció, ami terjedelmében az eddigi leghosszabb.

A variáció közepén ismét tercjátékot, valamint a repetíciókat és virtuóz futamokat kér és ír a szerző, de az előadónak bele kell törődnie, hogy a helyzet ennél már csak rosszabb lesz, a kadenciát követően.

Finale-Presto: *Staccato*

Bravúros pianisztikus befejezés, staccato játszott akkordok Prestóban, igazán virtuózan szólnak a zongorán ebben a középső regiszter béli felrakásban, különösen pedál nélkül, ahogy azt a szerző is kéri. Gyors oktávok jobb kézben és balkézben, valamint a Prestissimo befejezés biztosan meghozza a várt sikert, különösen akkor, ha az ilyen, akkor divatos olaszos stílusban van megírva.



Mindent összevetve impozáns darab, különösen a vége felé. Nekem már csak azért is egyre jobb a véleményem a műről, mert a darab vége felé már kezdem elfeledni Chopin mazurkáját.

Össze sem lehet hasonlítani a Chopin művében rejlő tiszta szépséget ezzel a divatos, olaszos, párizsias, „lengyelkedni” akaró virtuóz egyveleggel, azonban ráadásdarabként még ma is megállja a helyét. Ez a darab is tökéletesen tükrözi, hogy alkotója milyen mesteri tudásra tett szert a zongorajátszás tekintetében és a fantázia tekintetében is messze felülmúlja Herz általam elemzett alkotását.

Ezeket a virtuóz divat-darabokat vizsgálva egyre jobban kezdem megérteni Schumann hadjáratát a Párizsi zongoraiskola ellen. De abban is biztos vagyok, hogy egy ilyen darabra még ma is jobban tapsol a közönség, mint egy Schumann Novelette-re.

Alexander Dreyschock

(1818. október 15 – 1869. április1.)



Alexander Dreyschock Csehországban született 1818-ban, zenei tehetségét nyolc éves korában fedezték fel, majd tizenöt éves korában Prágába utazott, hogy zongorát és zeneszerzést tanuljon a jó nevű Václav Tomášecktől. Húsz éves korában, már kész zongoraművészként részt vett első professzionális turnéján Európában. Hamar közismert lett lenyűgöző technikai tudása, különösen a terc, szext és az oktávjátéka miatt. Berlioztól és több híres zenésztől rengeteg dicséretet kapott, míg mások nem kedvelték játékát.

Mendelssohn a következőket mondta állítólag, miután Dreyschockot hallotta zongorázni:

„Némely darabokat oly varázslatosan játszik, hogy az ember nagyon felemelően és megtisztelve érzi magát egy ilyen nagy művész jelenlétében, azután szinte rögtön valami nagyon rossz következik, amitől az ember meggondolja magát.”³⁵

Dreyschock játéka megosztotta mind a kritikusokat, mind a közönséget. Egyesek a csodálatos hangszínét dicsérték, míg mások azt írták, hogy úgy püfölte a zongorát, hogy azt a másik városban is lehetett hallani.

„A koncertje estéjén délnyugati szél fújt, így aztán lehet, hogy Önök is hallották Őt Augsburgban.”³⁶

³⁵ muswrite.blogspot.hu

³⁶ Musikalische Berichte aus Paris, AW

Állítólag egyfajta cirkuszi hangulat és őrjöngés volt jellemző koncertjeire. A közönség nagyon meglepődött és teljes mértékben le volt nyűgözve technikája hallatán, különösen átíratait imádta a nagyérdemű. Az után vált igazán ismertté, hogy eljátszotta Chopin forradalmi etűdjét, balkezét végigoktávozva, amit ezután szinte minden egyes koncerten kért tőle a közönség.³⁷ 1862-ben Anton Rubinstein kérésére az újonnan alapított Szentpétervári Konzervatórium professzora lett. Oroszországi tartózkodása során megbetegedett és 1868-ban Velencébe költözött. Tuberkulózisban halt meg 1869-ben.

Zeneszerzőként nagyon termékeny volt, több mint 140 opuszt írt, ezeknek nagy részét szólózongorára, de találunk egy vonósnégyest, egy zongoraversenyt, egy pár dalt és egy pár zongorára és zenekarra komponált darabot is az életművében.

Dreyschok: d-moll Zongoraverseny Op.137.

Zongoraversenye 1865 körül íródott d-mollban Op.137. és mint megannyi zongoraversenyt a korban, ezt is a szerző mutatta be. Dreyschok teljes mértékben kidomborítja technikai erősségeit az általa írt darabban, nevezetesen azt, hogy szinte végig oktávazza az egész darabot. Első hallásra egy kicsit Chopint és Mendelssohnt juttatja eszünkbe, érdekes módon játékmódra viszont nem azonos egyikőjükkel sem. A sok oktáv és a sokszor súlyos akkordok miatt, játék közben még csak fel sem merül Chopin emléke. Ez a darab bizony Dreyschok szerzeménye, ami már első játszásra is feltűnik, hogy ugyanúgy, mint a többi általam elemzett műben, ebben is különböző technikai és zeneszerzői sémákat vélhetünk fölfedezni.

A párhuzamos oktávok bizonyára lenyűgözték Dreyschok közönségét és biztosan ma is lenyűgözné a mai közönséget és az előadót is alaposan megdolgoztatja, ha ezeket az oktávokat az ember tisztán akarja eljátszani.



AW

³⁷ Szerintem ez körülbelül akkora szenzáció lehetett, mint amikor Cziffra György elkészítette Rimsky-Korsakov Dongójának váltott kezes oktávokban játszandó verzióját.

Első tétel: *Allegro ma non troppo*

A tétel egy laza szonátaforma, nincsenek meg a klasszikus szonátára jellemző éles határvonalak, bevezetés, kidolgozás és a visszatérés ügyesen van kombinálva. Ezen nincs is mit csodálkozni, mégiscsak 1865-öt írunk. A bevezetőt a zenekar kezdi, majd a zongora lép be határozottan egy szűkített négyes hangzattal, ami oly kedvelt volt már a klasszikától kezdve. Ezzel a fajta szűkített szeptimugrással mindig valami bizonytalanságérzetet lehet ébreszteni a hallgatóságban.³⁸



A bevezető után megjelenik a téma, majd egy oldalas kis oktávjáték után megérkezünk egy *Meno Mosso, Molto espressivo* részhez, amiben nagyon sokszor eszembe jutott Liszt postumus Esz-dúr zongoraversenyének lassú témája.



A második rész témája zenekari kísérettel jelenik meg. A kidolgozási rész nagyon érdekes, mert hallgatva nem tűnik nehéznek, játszva viszont igen csak nyaktörőnek bizonyul. Ebben erősen hasonlít Chopin zongoraversenyeire. A kidolgozást követően a kidolgozás és a visszatérés nagyon szépen egybeolvad, majd egy rövid kadencia után a trilla közben kürtök egy fanfárt játszanak, majd a visszatérésben először a *molto espressivo* téma jelenik meg és a szűkített szeptimek megjelenése után, következik a virtuóz befejezés, tele oktávokkal, tercekkel és mindenféle nyaktörő mutatóvannal. Igazán hatásos befejezést írt a mester az első tételhez.

A második tétel: *Andante con Moto*

Nagyon szép, B-dúrban íródott lassú tétel. A vonósok kezdik a téma bemutatását, majd aztán a klarinét kis beleszólása után teljesen a fafüvőké lesz a főszerep.

³⁸ Elég, ha csak Beethoven utolsó szonátájára gondolunk Op.111.

A zongora csak akkordokkal kísér, amelyek később egyre nagyobb arpeggiókká dagadnak, néha –néha beleszólva és megerősítve a zenekar által játszott melódiát. Majd végre a zongora is szóhoz jut, és egyedül énekelhet, de ekkor már csak a zenekar kísér. Ezután egy nagy fokozás jön, és a fokozás egy oktávval megerősített trillával ér véget, melyet egy kicsi jobbkezes tizenhatodos kadencia követ, ami után visszatérünk a kezdőtémához, amit már a cselló játszik szenvedélyesen és a zongora, tizenhatodos lassú akkordfelbontásokkal kísér és így ér véget a románc jellegű lassú tétel.

Harmadik tétel: *Allegro Vivace*

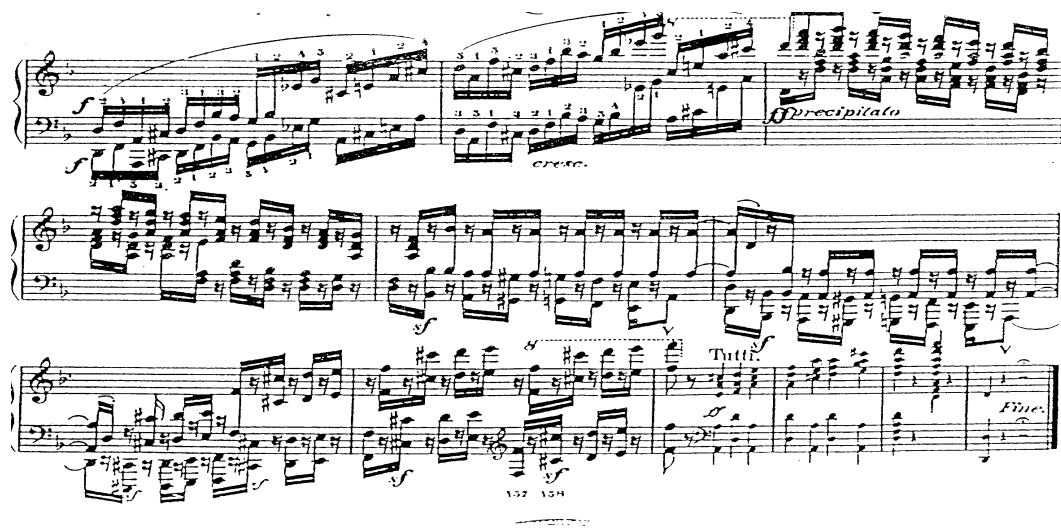
A tételben két fő témával találkozhatunk, egy gyors témával mollban – *Allegro Vivace*-, egy lassabb, bensőségebb témával dúrban- *Meno Allegro*-, valamint egy igazán záró résszel. Ha betűkkel jelölném, akkor ez lenne a helyes: A-B-A-B-C.

A tétel technikailag igazán nagy követelményt támaszt az előadóval szemben. Ebben a tételben már világosan feltűnik, hogy ez nem egy könnyű darab, bár ha nem látnám a kottáját, akkor csak egy kellemes muzsikának hallanám, belenézve viszont sokszor meglepett egyes részek „ujjtörő” jellege. A virtuóz befejezés-, mint a többi kortársnál is- a mű biztos sikerét garantálja, legalábbis a közönséget illetően.

Részlet az utolsó (C) részből:

The image displays three systems of musical notation. The first system features a piano part with a trill and a cadence, and a violin part with a melodic line. The second system is marked 'Tempo 1.' and shows a rhythmic pattern in the piano part. The third system continues the rhythmic pattern in the piano part.

A virtuóz befejezés, természetesen váltott oktávokkal:



Belegondolva abba, hogy mi mindent írtak már le korábban, olyan szerzők, mint Beethoven például az utolsó zongoraszonátaiban, vagy 1865-ben Liszt Ferenc miket vetett már papírra, Dreyschock jó néhány darabjába belepillantva, csak azt tudom elmondani, mint a többi eddig megvizsgált kortárs műveiről. Tökéletesen megmutatja a szerzője nagyszerű technikáját, különösen a látványos oktávokat, de ebben a korban már jóval merészebb alkotások születtek. A legelső dolog, ami eszembe jutott Herz, Kalkbrenner és Dreyschock műveinek játsása és hallgatása során, hogy hiányzik az egyéni hang. A hangzásuk nem sokban különbözik egymástól. Az igazi egyéniségeket szinte pár ütem után fel lehet ismerni, sajnos ezeknél a szerzőknél ilyenről nincs szó. Dreyschock zongoraversenye talán a legjobban sikerült mű a három általam megvizsgált mű közül. A fő gond, hogy akkor is meg akarja mutatni oktávozó képességét, amikor már nem lenne rá szükség. A liszti reform ezért felbecsülhetetlen értékű. Nem a technikai látványosságot helyezi előtérbe, hanem a mondanivalót. Először az Utazónaplóban (Album d'une Voyageur) figyelhetünk fel Liszt törekvésére, ott már világosan látszik, hogy maga az alkotás kerül a középpontba.

Talán nem baj, ha nem mindenki akar újítani, valamint tisztelni kell azokat is, akik a régi jól bevált dolgokhoz ragaszkodnak. Ezek a művészek megpróbálták összekötni az aktuális divatot, az üzlettel és a tehetségükkel. Ez tökéletesen sikerült is nekik. A koruk legnagyobbjaiként tisztelték őket. Batta András nagyon helyesen fogalmazott mikor a következőket mondta:

„Ezeknek a szerzőknek és daraboknak a fényében lehet felmérni Liszt valódi jelentőségét!”

Sigismond Thalberg

(1812-1871)



Sigismond Thalberg 1812. január 8-án született Svájcban, Paquis nevű kis városban. Osztrák zongorista és zeneszerző. Egyes híresztelések szerint, Moritz Dietrichstein herceg és Wetzlar bárónő törvénytelen gyermeke, de ez nem felel meg a valóságnak, mert Joseph Thalberg és Fortunée Stein frankfurti lakosok gyermeke. Valószínűleg Thalberg terjesztette a mesét a hercegi ősökről, de ez csak előre lendítette a zenei pályafutásának sikereit.

Diplomáciai pályára szánták szülei, ezért tíz évesen Bécsbe vitték. Itt megismerkedett Napóleon fiával, Reichstadt hercegével, aki majdnem rávette, hogy katonai pályát válasszon. Thalberg viszont a zongorát választotta. Hummel volt a zongoratanára, Sechtertől pedig zeneszerzést tanult.

1826-ban Metternich herceg otthonában koncertezett, majd két évvel ez után kezdett el komponálni. Megírta első fantáziáit és opera parafrázisait. 1830-ban indult koncertkörútra- angliai, hollandiai, belgiumi és németországi fellépései voltak. Közben folytatta tanulmányait. Párizsban megismerkedett Pixissel és Kalkbrennerrel, Londonban zongoraórákat vett Moschelestől. 1836-ra Európa hírnő zongoristává vált. Thalberg 1835-ben érkezett Párizsba – Liszt ekkor Genfben volt – és hatalmas szenzációt keltett a játéka.

„Sokan megkísérelték leírni Thalberg zongorajátékát. Abban mindenki egyetért, hogy költői, arisztokratikus, kifinomult volt. A zongoránál nyugodt tartással ült és káprázatos technikai effektusait látszólag mozdulatlanul varázsolta elő. Ez mindig lenyűgözte hallgatóit. Egy különösen szerencsés megfogalmazás szerint Thalberg <<belső küzdelemmel valósította meg a belső béke Zenideálját >>.³⁹

³⁹ AW

Elsősorban a már említett „háromkezes” effektus miatt vált híressé és a mai napig így él emlékezetünkben. A háromkezes effektus, valójában egy hárfástól származik, - tudjuk meg Alan Walker könyvéből – nevezetesen Paris-Alvarstól, akinek játéka olyan nagy hatással volt Thalberg művészetére, hogy ezt a technikai fogást átültette zongorára, ami innentől kezdve a védjegyévé vált. 1838-ban már igazi példaként emlegették a párizsi Conservatoire professzorai. Mint például Zimmermann és Louis Adam, ekkor az igazgató Cherubini volt. A párizsi közönség Thalberget, Liszt vetélytársának kiáltotta ki. A párbaj után lett igazán híres Thalberg. Folyamatos koncertfelkérései voltak. Járt Nagy-Britanniában, Bécsben, és Párizsba is visszatért. 1838-ban megismerkedett Schumannal, több koncertjén is ott volt. Thalberg a november 27-i koncerten Chopin, Beethoven, Hiller műveit játszotta, és előadta Schumann Kreislerianáját is.

Schumann így írt róla a Neue Zeitschrift für Musik -ban:

” Ő egy Isten, amikor a zongoránál ül. ”

Bécs után koncertkörútra indult, játszott Berlinben, Londonban, Brüsszelben, Drezdában, Lipcsében, – itt találkozott Mendelssohnnal, akivel barátságot kötött és nagy csodálójává vált –.

A zongorapárbaj óta nagyon sok alkalommal összehasonlították Liszt és Thalberg játékát. Ez 1841-42-ben ért véget. 1856-ban debütált Amerikában, és nyolc hónapon át tartó koncert maratont adott. Volt mikor egy nap 3 koncertfelkérése is volt. 1858-ban 20 koncertet adott Kanadában. Miután Európa közönségét műveivel és játékával meghódította, 1862-ban Braziliában is turnézott.

Élete utolsó évtizedét nápolyi villájában töltötte feleségével, ahol hobbijának hódolt élete végéig, mégpedig borászattal foglalkozott.

Az hogy Liszt Ferenc iskolája hogyan folytatódik, milyen országokban folytatódtak egyenes ágon a Liszti hagyományok, azokkal nagyjából mindenki tisztában van, mert rengeteg feljegyzés van róla, nem beszélve a budapesti Zeneakadémiáról, ahol a mai napig él a Liszt féle tradíció. Nagyon keveset tudunk viszont a Thalberg féle zongoraiskola további sorsáról. Számomra nagyon érdekes volt hallani azt, hogy hogyan ment tovább Thalberg „vérvonala”. Mely művészek a thalbergi hagyomány mai képviselői. Az International Piano Academy at the Lake Como igazgatója, William Grant Naboré, pontosan levezette nekem, hogyan folytatódott mindez.

Mikor az idős mester már Nápolyban élt megkereste Beniamino Cesi (1845-1907) nevű fiatalember, azzal a szándékkal, hogy zongoraórákat szeretne venni a nagy Liszt vetélytárstól. Cesi előtte az apjától tanult zongorázni, valamint egy Albanesi nevű mestertől. Miután Thalberg hallotta az ifjú játékát, tanítani kezdte.

Cesi nagyon fiatalon, mindössze 20 évesen lett a nápolyi konzervatórium professzora, majd megismerkedett Anton Rubinsteinnel, aki meghívta tanítani a Konzervatóriumba, Szentpétervárra. Az olasz professzor egyik híres tanítványa volt, Vincenzo Scaramuzza (1885-1968) olasz, argentin származású zongoraművész, aki nagy koncert karrierje után, 1923-tól csak a tanításnak szentelte életét. Iskolájából olyan nevek kerültek ki, mint Bruno Leonardo Gelber, Alberto Portugheis, Fausto Zadra, Daniel Levy, Martha Argerich és Enrique Barenboim, a jól ismert Daniel Barenboim édesapja. Mr. Naboré nem mástól tudja a történetet, mint Martha Argerichtől, aki a híres zongoraiskola elnöke.⁴⁰

Termékeny zeneszerző volt, bár nem annyira, mint Herz, Kalbrenner, vagy Dreyschock. Thalberg megelégedett 83 opusszal, viszont jónéhány opusz szám nélküli kompozíciót is találunk. Kompozíciói között elsősorban zongorára írodott művek vannak, számos nagy fantáziát különböző operák témájára, de egyéb kisebb karakterdarabot is, egy pár dalt és két operát Florinda 1851. Cristina di Svenza 1855. melyek nem arattak sikert.

⁴⁰ 2010-től nekem is volt szerencsém itt tanulni

Liszt és Thalberg

A Marie d'Agoultval Svájcban tartózkodó Liszt eleinte nem tulajdonított nagy jelentőséget a kijelentéseknek, bár azért beszerzett egy-két művet és gondosan tanulmányozta őket. A legfontosabb adat, - amit szintén Alan Walker nagyszerű könyvéből tudhatunk meg, ami teljesen ellentéte a sok Liszt életrajzban leírtakkal, hogy 1836-ban valóban elhagyta Genfét és tett egy párizsi kitérőt, de nem azért, hogy kihívja Thalberget. Liszt a párizsi kitérő alkalmával egy félig zártkörű koncertet adott a Salle Erard-ban.

Liszt esetében- mivel a koncertjén szinte csak barátok ültek- ez a koncert csak nekik szólt, így a művész megengedhetett magának egy komoly műsort, így többek között Beethoven Hammerklavier szonátáját adta elő. A koncert után Berlioz a párizsi lapban, a Gazette Musicale-ban „a jövő zongoristájaként” aposztrofálta Lisztet, ami csak olaj volt a mesterségesen szított tüzre. Fétist, a híres kritikust, aki teljes mértékben Thalberg támogatója volt, nem hagyta nyugodni a fent említett kifejezés, ezért nyílt levelek sora követte egymást a párizsi lapokban. A hírlapháborút versengés követte. 1837. március 12-én Thalberg a Conservatoire nagytermében játszott, természetesen a virtuóz operaátiratok nem hiányozhattak a koncertről, mint például a Moses-fantázia. Liszt ezek után egy héttel kibérelte a párizsi operaházat, amit minden barátja egy örültségnek tartott, mert féltek attól, hogy egyetlen zongorával hogyan lehet majd megtölteni egy ekkora termet. Valószínűleg az Erard gyár ebben Liszt segítségére lehetett és bizonyára a legnagyobb hangú zongoráját (zongoráit) adta neki oda. Szándékosan használok a többes számot, Sztaszov 1842-es beszámolójából kiderül, hogy a koncerten Liszt két zongorát is használt a szentpétervári koncertjén.

„Alighogy befejezte a darabot, s mialatt a termet még mindig rázta a taps, fűgén átült a másik zongorához, mely az ellenkező irányba nézett. Az egész koncert alatt felváltva használta a zongorákat minden darabhoz, a terem hol egyik, hol másik felével fordulva szembe.”⁴¹

⁴¹ AW

Állítólag Clara Schumann „zongorazúzónak” nevezte Lisztet. Nem nagyon csodálkozom Clara Schumann elnevezésén, el tudom képzelni, hogyan mehetek tönkre az akkori hangszerek, ha még mai modern, megerősített Steinway és Yamaha zongoráit is megviseli egy-egy Liszt műveiből összeállított szólóest. A legjobb példákat a róla elnevezett versenyeken tapasztalhatjuk, rengeteg húrcsere, és hangolás szükséges. Egyik alkalommal Liszt állítólag három hangszert is tönkretett Bécsben, 1838-ban.

„1838. április 18-án, bécsi bemutatkozó koncertjén olyan balszerencsés volt, hogy három zongorát is tönkretett egymás után. Erre a fontos alkalomra, Thalberg Erard-ját kérte kölcsön, de Weber Concertstückjének előadásával túlságosan megerőltett a mechanikát. Ezután egy bécsi Grafot állítottak be számára. Még a negyedéig sem jutott a Puritánok-fantáziának, amikor két rézhúr elpattant. Liszt erre már megdühödött, s a színpad sarkából ő maga tolt oda egy másik Grafot s belefogott a Vision című transzcendens etűdjének előadásába. Mielőtt eljutott volna az utolsó akkordig, rettenetes ujjai alatt újabb két húr pattant el.”⁴²

Az Operaházban rendezett koncert, ami egyébként fergeteges sikerrel zárult, végképp kettéosztotta a közönséget. A jó üzleti érzékkel megáldott Cristina Belgiojoso volt az a hölgy, aki végre véget vetett ennek a versengésnek, méghozzá egy igazán hatásos módon, egy párbajjal. Ez a párbaj véleményem szerint, inkább egy jó üzleti húzás volt, már csak azért is, mert a hercegnő negyven frankot kért a belépőért, ami valószínűleg tetemes összeg lehetett. Ez is egyfajta sztárgála lehetett, mint amilyen más alkalmakkor is előfordult Párizsban, csak ennek azért döntő szerepe lehetett a két zongorista életében. Belegondolva azóta sem hallottam ilyen híres „összecsapásról” vagy ha volt is, akkor annak nem volt ekkora híre, hogy még a mai napig beszélnének róla. A nemes viadal, melynek bevételét az olasz emigránsok megsegítésére fordítottak, 1837. március 31-én került sor, a hercegnő szalonjában. Hogy ne keltsék a párbaj véres látszatát, ezért más művészek is felléptek. A zongoraművészek váltották egymást a zongoránál és virtuóz átírataikkal kápráztatták el a közönséget.⁴³

Ekkor született meg a sokak által ismert mondás, ami Marie d’Agoult-tól származik: „Thalberg az első- Liszt az egyetlen”.

⁴² AW

⁴³ AW

Tehát szó sem volt arról Liszt, legyőzte volna Thalberget. Manapság, is lehetetlen eldönteni ki a jobb zongorista, vagy legyen szó bármilyen hangszerről. Ez a kérdés szubjektív, egyéni ízlésen alapul.

Majd' kétszáz év elteltével, mégis szeretném összehasonlítani ismét a két nagyszerű mestert. Sajnos hangfelvétel nem őrzi játékukat, így ismét csak a műveik elemzésén keresztül tudom megismerni művészetüket.

Mint már említettem Liszt és Thalberg is lelkes operarajongók voltak, így nagyon sokszor előfordult, hogy ugyanabból az operából készítettek egy virtuóz zongoraátíratot. Választásom egyik kedvenc operámra, Verdi Trubadúrája esett.

Giuseppe Verdi operája 4 felvonásban, 8 képben. Szövegét Salvatore Cammarano írta. 1853. január 13-án a római Teatro Apollo mutatta be először.

Mivel a párbaj során is Thalberg játszott először Belgiojoso hercegné szalonjában,⁴⁴ ezért az ő művét szeretném először bemutatni, majd összehasonlítani Liszt átíratával.

Verdi-Thalberg: Il Trovatore Fantaisie de Concert

Molto lento

A Fantázia, ami 1862-ben íródott, kilenc évvel a bemutató után. E-dúrban indul, ugyanúgy, mint az eredeti opera, kezdőtémája egy kis részlet a kórus, azaz a katonák anyagából. Az eredeti operában itt Ferrando a grófi családról mesél, hogy elűzze katonái szeméből az álmot.

Verdi:



⁴⁴ Thalberg saját Moses fantáziáját játszotta (Rossini)

Thalberg

Molto lento. (♩ = 52)

PIANO.

p

p

Ped. ⊕

OP. 77.

A következő zenei anyag Leonora és Manrico kettőséből való. Leonora szolamának ritmusát és jellegét használja fel.

Verdi:

Di te, di te scordarmi! di
- o! Sconto col san - gue

Thalberg:

il basso marcato.

Thalberg valószínűleg nagyon alaposan tanulmányozhatta az operát, mert kis, szinte lényegtelen részeket is felhasznál egy fokozáshoz, de teljes mértékben úgy, ahogy az az eredeti operában van. Erre való bizonyíték a következő fokozás is, ami a negyedik felvonásban található, Manrico, Leonora és Azucena hármásában.

Verdi:

L. me-co! T'irrendi, fuggi, o sei perduto, nemmenol'iciele salvar ti può, nem!

Azucena

M. que - - - - - st'in - fa-me

sol.

re

Vc.

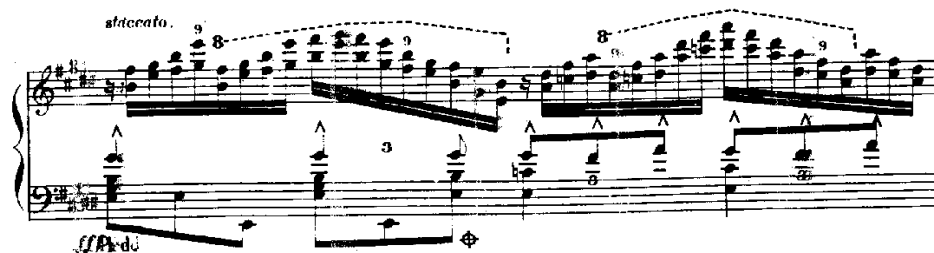
Cb.

Thalberg:



Ezt követően ismét visszatér a mű elején megismert kórus anyaga, azzal a különbséggel, hogy itt már alkalmazza a rá jellemző háromkezes effektust. A balkéz hüvelykujja játssza a dallamot, míg a jobb kéz kettősfogásokat játszik.

Thalberg:



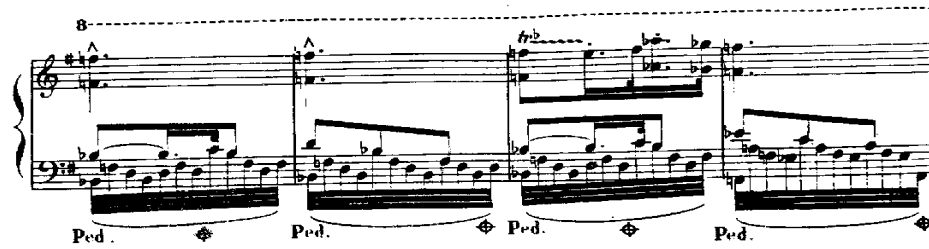
A kórusból ismert témát majd váltogatni kezdi, az általa használt Leonora témával. Mindezzel olyan hatást keltve, mintha egy érzelmekben gazdag duett kerekedne a hangszeren.⁴⁵ Majd egy kis átvezető után, megérkezünk következő egy G-dúr témához, amit szintén a negyedik felvonásban találunk, pontosan a kottapéldával jelölt rész után. Ez szintén Manrico, Leonóra és Azucena triója.

Thalberg természetesen itt sem hagyja veszni találmányát, ezt is „három kézzel mutatja be.” A jobb kézben lévő leggierissimo már egy kicsit impressionista hatást kelthet a hallgatóban.



Majd ugyanezt a dallamot kombinálja, a szintén negyedik felvonás béli Manrico, Azucena duett utáni *Allegretto* zenekari résszel. A fuvola és klarinét témáját a jobb kéz játssza, míg a balkézben folytatódik az előző dallam.

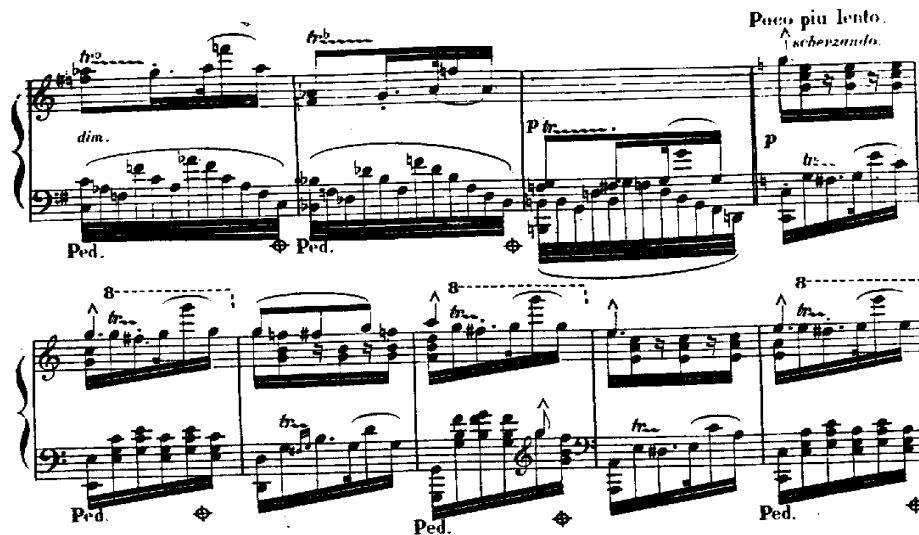
⁴⁵ Ez az első alkalom, amikor a valós opera úgy jelenik meg a zongorán, hogy valóban olyan érzésünk támad, mintha egy opera részesei lennénk. Az eddigi szerzők egyikénél sem tapasztaltam ezt.



De már a második felvonásban is találkozhatunk a témával, Azucena áriájában.



Majd végre megszólal Manrico, a trubadúr szerénádja:



Az előző klarinét és fuvola témából, Thalberg mesteri módon először egy átvezető részt, majd kíséretként, harmonikus funkciókat ellátó részt kreált. Itt is több szereplőt érzünk egyszerre a színpad helyett a klaviatúrán, amit nem könnyű megvalósítani, a különböző témák hangszínei miatt.

Ezután a negyedik felvonás Miserere tételéből, a híres Leonora ária csendül fel.

Verdi:



Thalberg:

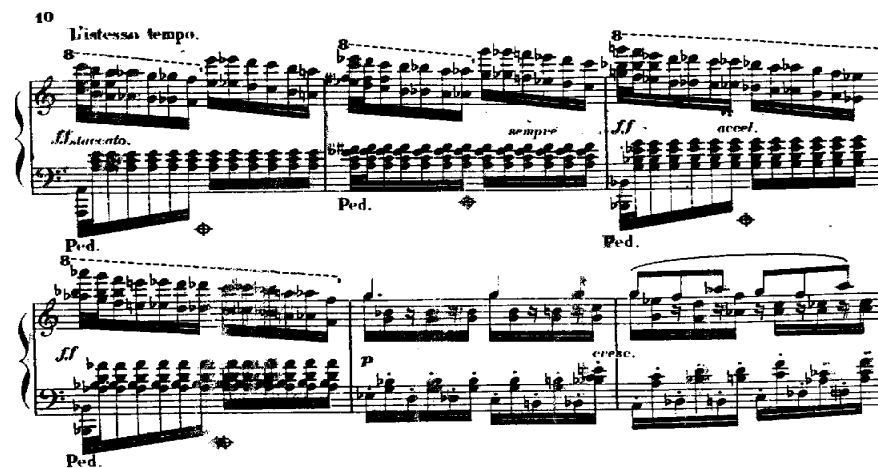


Az első két ütem nagyon jól érzékelteti a rész drámaiságát, Thalberg sajnos nem tudja elfelejteni a harmadik kezét, így ez a téma a középregisterbe kerül, ami nem lenne baj akkor, ha fölötte nem kéne ezeket a terceket játszani. Szinte lehetetlen megvalósítani azt, hogy a dallam jól kivethető legyen. Itt érvényre kerül az a mondás, hogy kevesebb több lenne. A virtuoizitás áldozatául esett a drámaiság. Ez több mint két oldalon keresztül így folytatódik, amit egy átvezető követ, melyet zseniális módon szintén egy kis zenekari részből kölcsönöz, a második felvonásban lévő Azucena, Manrico kettősből.

Verdi:



Thalberg:



Ismét duettként használja a kórus anyagát, ami után az agitatio jelleg fokozása miatt, ismét a Leonora féle dallam-ritmus részletet választja, amit a balkézben lévő hatalmas ugrásokkal tarkít egészen addig, amíg el nem érkezőnk, a darab legszebb részéhez a negyedik felvonásban található, Manrico, Leonora, Azucena tercett megható jelenetéhez.

Thalberg:

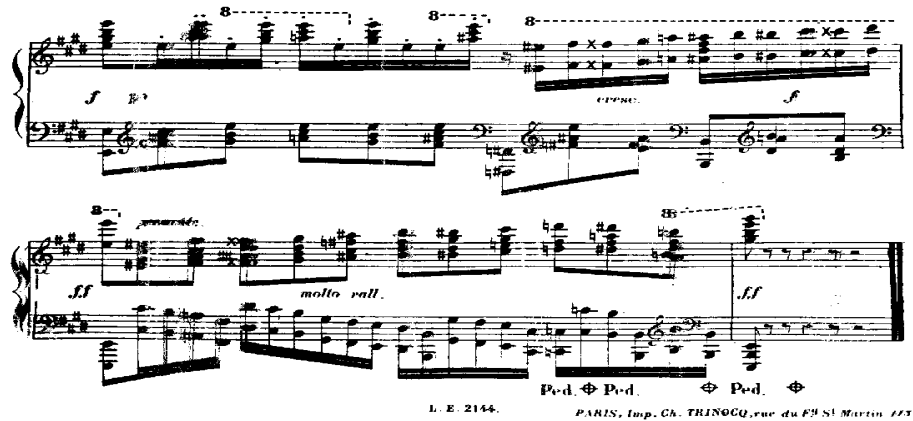
The image shows a musical score for a piano piece by Thalberg. It consists of two systems of staves. The first system has a piano staff on the left and a right-hand staff on the right. The piano staff has markings: *dim.*, *allargando.*, *Ped.*, and *p molto vivace.*. The right-hand staff has markings: *Andante (♩ = 69)*, *p molto espress.*, *Ped.*, and *il basso pp*. The second system also has a piano staff on the left and a right-hand staff on the right. The piano staff has markings: *tr.*, *tr.*, *tr.*, *tr.*, *tr.*, *f*, and *p*. The right-hand staff has markings: *Ped.*, *Ped.*, *Ped.*, *Ped.*, *Ped.*, and *Ped.*. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Verdinek köszönhetően a téma és ez a szekvencia gyönyörű, Thalbergnek köszönhetően a trilla és a kíséret miatt angyalian lehet megszólaltatni a zongorán. Akkor már egy kicsit nehezebb a dolgunk, amikor a dallam oktávban szólal meg és nekünk középen kell trillázni. Sajnos nem egy kényelmes feladat.

Egy agitatio átvezető után ismét a Trubadúr szerenádját halljuk, jobb kézben fent játszva, alatta páros kötésekben fájdalmas kíséretet hallunk. Ez a verzió határozottan jobb, mint az előző, mert tisztán kivehető a dallam.

The image shows a musical score for a piece titled 'Trubadúr szerenád'. It consists of two systems of staves. The first system has a piano staff on the left and a right-hand staff on the right. The piano staff has markings: *Ped.* and *Ped.*. The right-hand staff has markings: *mf* and *Ped.*. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Majd a végéhez közeledvén a szerenád dallama akkordokban szólal meg és következhet a virtuóz nagyszabású befejezés.



Verdi-Liszt: Miserere du Trovatore

Liszt átírta Verdi Trubadúrából 1859-ben készült el három évvel Thalberg munkája előtt. Liszt verziója nem öleli fel az egész operát, mint Thalberg verziója, csak és kizárólag a Miserere tételt ülteti át zongorára. Ha azt gondolnánk, hogy így ezzel könnyebb dolga volt Lisztnek, akkor nagyon is tévedünk. Ebben a tételben nagyon összetett a zenei szövet, megjeleníteni a gyászos harangokat, a kórossal együtt, valamint Leonora drámáját és még Manrico, a trubadúr gyönyörű énekét, nem egyszerű feladat. Úgy gondolom, hogy a különböző operai jellemek zongorán való megjelenítése okozza a legnagyobb problémát az előadásban. Thalberg átiratában is találkozhattunk már ezzel a problémával, de talán nem ennyire mélyen.

Liszt, teljes mértékben szöveghű, csak annyiban tér el az eredeti szövegtől, amennyire azt a zongora nyelve kívánja. Eljátszottam a gondolattal, hogy én vajon hogy tudnám átültetni a harang zúgását-itt nem egy mély harangra kell gondolni, a kottában kis esz hang van -és a kórus morajlását és rá kellett jönnöm, hogy az a mód, ahogyan ezt Liszt tette, az jelentheti az igazi kompromisszumot.

Verdi:

Andante assai sostenuto ♩ = 54
La Campana dei morti.

Camp.
in Mib

Tenori I. div. *a mezza voce*

Coro interno Mi - se - re - re d'un'al-ma già vi - ci - na al-la par - ten - za che non ha ri -

Tenori II. div. *a mezza voce*

Bar. e Bassi *a mezza voce*

Mi - se - re - re d'un'al-ma già vi - ci - na al-la par - ten - za che non ha ri -

Cb.

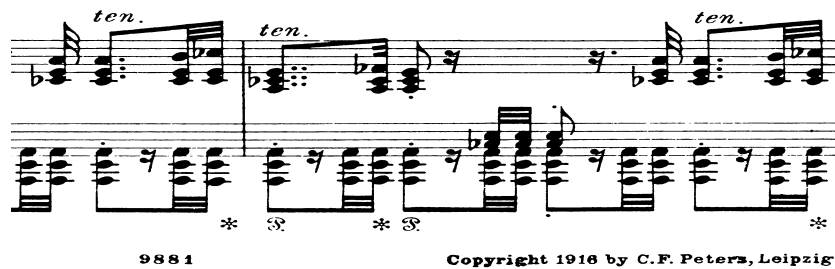
Andante assai sostenuto ♩ = 54

Liszt:

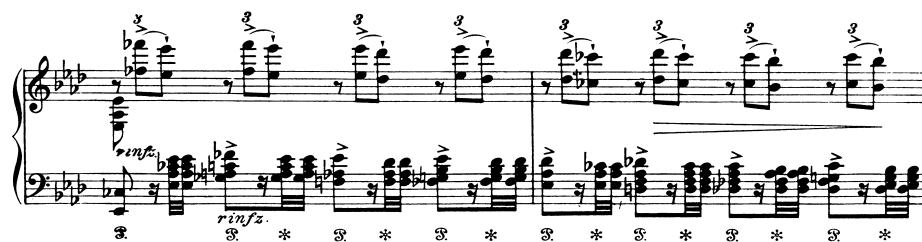


Játéktechnikai szempontból a mély regiszter miatt nagyon kell ügyelnünk a tiszta hangzásra. Különösen nehéz ezt eljátszani a modern hangszeren, ahol a basszushangok nagyon vastagok.⁴⁶

A Quel suon, Quelle preci kezdetű Leonora ária alatt Liszt az eredeti kíséretet alkalmazza. Ezzel teljes mértékben vissza lehet adni zongorán is, a zene drámaiságát. Thalberg esetében, ez szinte lehetetlen, a tercek sokasága miatt.

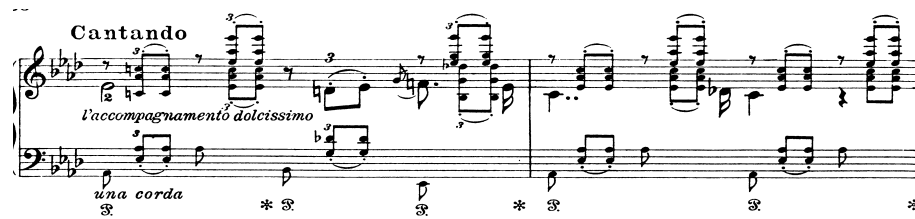


Íme, a darab egyik problematikusabb része. Bár nem tűnik nehéznek, mégis a különböző karakterek egyszerre történő megjelenítése okozza a gondot. Megtartani a balkéz zenekarszerű feszes, drámai ritmusát és kombinálni a jobb kéz sóhajszerű páros kötéseivel, nem könnyű feladat.



A következő részben Manrico szerenádját hallhatjuk. Érdekes megnézni, hogy Liszt mennyire értett a zongora nyelvén. A tartott esz hang után a zenekar kíséretét játszuk, - amelyet Liszt kis kottával jelöl, mindezzel mutatva a zongoristáknak, melyik a fontos szólam és melyik a kevésbé fontos- a második staccato akkordokat egy oktávval feljebb írja, csak azért, hogy a hang elég ideig tudjon zengő maradni.

⁴⁶ A darabot volt szerencsém eljátszani Bayreuthban, Liszt Steingraeber zongoráján, a basszus nem túl zengő volta miatt sokkal könnyebb volt ezt a problémát megoldani.



A következő részben Liszt teljes mértékben követve az eredeti verziót, még egyszer megismétli az egész kórus jelenetet, de most más kísértettel, ezzel még drámaiabbá téve a hatást, valamint elkerüli annak a veszélyét, hogy kétszer valami ugyanúgy szólaljon meg a zongorán.



Ennek a játéktechnikai megvalósítása egy kicsit nehezebb, mert egyrészt a tremolókkal is ugyanolyan hatást kell kelteni, mint először és nem szabad elfedni a kórus anyagát, másrészt a kezek keresztezik egymást.

Leonóra áriájának folytatásában, a balkézben kromatika fokozza még jobban a drámai hatást, jobb kéznek kettős szerep jut, egyrészt a zenekarban megszólaló kíséretet feszes ritmusban kell játszani, másrészt a dallam most már akkordokban van.



Miután a balkéz kromatikái után szinte a végletekig fokoztuk a drámai hangulatot, egy kis megnyugtatóst követően, ismét Manrico románca következik. Ez is más kísérettel, nehogy véletlenül a fantáziátlan vád érje a szerzőt.

Ezzel a csengettyűs kísérettel még hálásabb eljátszani ezt a csodás témát, mert jobban el lehet különíteni a bel canto hangot és a kísérettel nagyobb kontrasztot lehet játszani, plusz a felső regiszterek használata, éteri hangzást produkálnak. Ha jobban megvizsgáljuk a két „Manrico részt”, akkor felfedezhetjük, hogy Liszt is mesteri módon tudta alkalmazni Thalberg „háromkezes” effektusát. Csak az a különbség, hogy Liszt, ha nem fontos, nem rakja tele az átíratot fölösleges zongorista csillámokkal.



Az eredeti operában a Miserere-ben Leonora és Manrico ezidáig felváltva énekeltek. Ez az első alkalom, amikor a ketten együtt dalolnak, Manrico az élettől és Leonorától búcsúzkodik, Leonora halálra ítélt kedvese énekét, éppen halálos mérget készül bevenni.

Di te, di te scordarmi! di
Leonora addi - o, ad-di - o! Sconto col san - gue
Mi - se-re-re!
Mi - se-re-re!
Mi - se-re-re!
ppp

Liszt mindezt úgy ülteti át zongorára, hogy Leonora zenei anyagát appassionato oktávban játssza, majd Manrico szólama alá rakja a zenekar által játszott drámai kíséretet. Fantasztikus módja ez az operai jellemábrázolásnak, és mindezt zongorán. Leonora appassionatója egyszerre fejez ki aggodalmat és szerelmet, Manrico szólama pedig, bár szenvedélyes, de a kíséret miatt mégis tragikussá válik, mondhatnám enyhe romantikus túlzással, hogy a halál szele csap meg bennünket.

74

*a tempo
molto appassionato*

p dolce

rinfr. poco rall.

a tempo

p dolce

A rész megismétlésénél, Liszt egy másik kifejezési módot választ, ezzel még jobban fokozza a műben szereplő drámát. Ismételten a „háromkezes” játékmódot választja, de a tökélyre fejlesztve. Az egész klaviatúrát bejárjuk a jobb kézben található futamok miatt, Leonora szólama a két kéz váltakoztatásával oktávban szólal meg, de immár a középregiststerben és Manrico szólama, pedig a zongora nagy és kontra oktávjaiban jelenik meg. Bár kicsit nehéz megtanulni a kezek váltakozása miatt, de ha már tudjuk, végtelenül jó érzés játszani. Sokszor a tanulás folyamata alatt azt sem tudjuk, melyik kéznek mit kell játszania, igaz, koncerten is nagy koncentrációt igényel.

a tempo

ben marc. la melodia

sf rinfr.

Amikor azt gondoljuk, hogy ezt a fajta drámaiságot, már képtelenség fokozni, Liszt rácsófol erre. Méghozzá súlyos akkordok után két kézben játszandó oktávokkal jut el a csúcspont, amit egy igazán virtuóz kadenciával koronáz meg, saját „találmányával” váltott oktávjátékkal, ami csak három oktávot vesz igénybe, úgy hogy a hüvelykujjunk, egy kromatikus skálát játszik. Természetesen ezzel a technikával bármilyen dallamot is alkothatunk.



Mindezt egy drámai befejezés követ, balkézben játszandó súlyos akkordokkal, ami kromatikusan halad lefelé, jobb kézben akkordfelbontásokkal, mely szinte az egész zongorát beborítja. Majd zárásként a Leonora sóhaj motívumát felhasznált töredékkel fejezzük be a művet.

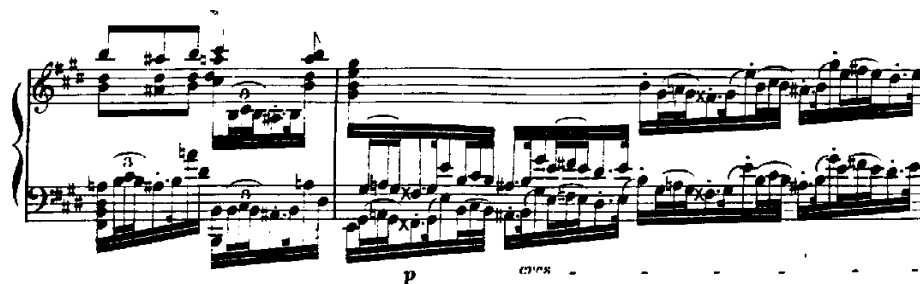
Liszt fantáziájában az a csodálatos, hogy érezzük a szerző elképesztő technikai fölényét, mégis az érzelmek és a különböző jellemek rajzolódnak ki a műben. Amint azt írtam korábban Liszt zenéjében a technikai tudás csak eszköz a zenei mondanivaló megvalósításához. Thalberg verziójában azért már érezzük, hogy ez nem ugyanaz a szint zeneszerzőként és zongoristaként egyaránt, mint az elődök szintje, ez már valami új zongorázást mutat.

Elfogulatlan megítélést remélve megmutattam Thalberg és Liszt fantáziáját a növendékeimnek a Zeneakadémián és többen azt mondták Thalberg fantáziája után: *hogy ha abban a korban élnének, rögtön felismernék, hogy ez valami új dolog kezdete. Merőben új technika ez, az elődökhöz képest, csak helyenként túl sokat mutat a tudásából a mester.*

Lisztére azt mondták: *hogy sokkal kiforrottabb muzsika, virtuóz, de nem esik túlzásokba.*

Én is ugyanezt érzem. Liszt átírata sokkal jobban alkalmazkodik a zongorához, csak akkor virtuóz, amikor kell, például kadenciákban, melyek igazán fontos helyen vannak a műben. Általában valami csúcspontot erősít meg vele, vagy valami olyan űrt tölt ki, amit a zongora annál a tulajdonságánál fogva, hogy a megütés után csak halkul, nem tud kitölteni. Ez az egyik olyan dolog, ami miatt nem tudja felvenni a zenekarral a versenyt.

Thalberg, Manrico áriájában a következőképpen tölti ki a zongora által hagyott űrt:



Sajnos ez a megoldás nem elég pianisztikus és ráadásul eléggé fantáziaszegény. Thalberg sajnos ragaszkodik a szabályokhoz, még hozzá olyan módon, hogy a kadenciát, a balkéz addig játszott motívumából építi fel. A problémát az okozza, hogy ez a motívum kíséretként remekül helytállt és az eredeti operában is kíséretként funkcionál - de mindez két kézzel, egy oktáv különbséggel egyszerre eljátszva, inkább egy bemelegítő gyakorlathoz hasonlítható, mintsem egy drámai hatást keltő kadenciához.

Liszt, egy sokkal jobb megoldást választott. Egy olyan kadenciát írt, amely teljes mértékben növeli a drámai jelleget és a kadencia elején található, két kézben megosztott kettősfogásoknak köszönhetően, a kadencia nagyon virtuóz hatást kelt. Ez után jobb kézben kettősfogásokat játszunk, melynek alsó szólama kromatikusán halad lefelé, bal kézben pedig szűkített szeptimek kisterceit kell ismételnünk, szintén lefelé haladva.



Thalberg átíratát az teszi zseniálissá, hogy az egész operából kis –mondhatni-jelentéktelen zenekari részeket kölcsönöz Verditől, amit jelentékennyé tesz az átíratban azáltal, hogy átvezető részként használja fel és ez által lesz „operás” hatása a műnek. Liszt más eszközöket használ. Hihetetlen módon értett a zongorán való „hangszereléshez” és nem nyúl vissza-vagy csak kis részben-hajdani mestere által leírt fantáziálás szabályaihoz. A legelső dolog, ami rögtön szembetűnik a két mű eljátszása során, hogy Liszt műve sokkal jobban megőrzi a mű drámaiságát. Thalberg még sok esetben visszautal a „briliáns iskolára”.

Mint azt már említettem egy korábbi fejezetben, Liszt a svájci útja során leírt *Utazónapló*ban már nem a külső csillogást tartotta fontosnak, fokozatosan próbált elhatárolódni ettől.

„Nem sikerre pályázom”- hangsúlyozza. Művét azoknak a keveseknek írja, akik „a művészetnek magasabb rendeltetést szánnak, mint az üres órákban való szórakozást, és akik többet kívánnak tőle, mint futó örömeket”.⁴⁷

Liszt átíratában valóban azt érzem, hogy nem a sikerre pályázik, míg Thalbergnél ezt nem teljesen érzem így. Thalbergnél a zongorista-zeneszerzőt hallom, míg Lisztnél a zeneszerző-zongoristát. Úgy gondolom, hogy Liszt, miután zongoristaként mindent elért, amit csak lehetett, joggal gondolhatta azt, hogy a zeneszerzésnek szenteli életét és megfordítja a sorrendet. Ez a döntés ebben e műben is meglátszik. Thalberg és Liszt is a rögtönzés avatott mestere volt, tehát feltételezem azt, hogy Thalberg is több variánst kipróbált, mielőtt valamit papírra vetett, de bizonyára nem dolgozott olyan sokat a művein, mint ahogyan azt Liszt tette. Számtalan variánst felvázolt, sőt még tanítványok is feljegyezték olyan eseteket, amikor Liszt a zongoraórájukon egy más változatot ajánlott tanítványainak.⁴⁸

„Stradal és Göllerich egybevágó lejegyzése szerint az egyik Schubert-dal (Leise flehen meine Lieder), kis cadenzát csempészett be, a Desz-dúr koncert-etűd végén „hosszan és csodálatosan parafrázálta a témára” Egy másik naplóbejegyzés szerint a Desz-dúr etűd más részeinél is kitalált variánsokat Liszt, s azt mondta: „Ezt a részt már háromszor vagy négyszer megváltoztattam, most már így hagyom”.⁴⁹

⁴⁷ HK

⁴⁸ BA

⁴⁹ BA

Sajnos semmiféle adatot nem találtam azzal kapcsolatban, hogy Thalberg és Verdi találkoztak-e életük során. Azt viszont tudjuk, hogy Lisztnak és Verdinek sosem volt alkalmuk bemutatkozni egymásnak. Két esetről tudunk, egyik 1882-ben Velencében, mikor Liszt, Wagnernél vendégeskedett és ekkor a városba érkezett Verdi is, valamilyen oknál fogva mégsem tudtak találkozni, a másikra pedig 1886-ban kerülhetett volna sor Párizsban, az Operaházban. Massenet *Cidjének* előadására Liszt késve érkezett, Verdi is az operát nézte, az Opera után viszont nem mutatták be őket egymásnak.⁵⁰

Liszt 1859-ben három Verdi opera átíratán is dolgozott, az Ernánin, a Trubadúron és a híres és sokat játszott Rigoletto parafrázison. Az Ernánit már 1847-ben megírta az első változatát, 1859-ben viszont szokásához híven átdolgozta.

Thalberg négy Verdi operaátíratot készített élete folyamán:

Op.77 - Fantasia, Verdi's 'Troubadour' (1862)

Op.78 - Fantaisie de Concert, Verdi's 'La Traviata' (1862)

Op.81 – Fantasia, Verdi's 'Un Ballo in Maschera' (1864)

Op.82 – Fantasia, Verdi's 'Rigoletto' (1864)

Liszt viszont hét átíratot hagyott hátra.

Ernani (1859)

I lombardi (1882)

Miserere du Trovatore (1859)

Rigoletto (1859)

Don Carlos (1868)

Aida (Danza Sacrae Duetto Finale) (1879)

Simone Boccanegra (1882)

Thalberg és Liszt a párbajt követően jó barátságba kerültek, kölcsönösen tisztelték egymást, sőt többször előfordult, hogy Liszt játszotta is Thalberg műveit. Hivatalosan egy alkalom volt még, amikor ketten együtt mutatkoztak, de most elsősorban zeneszerzőként. Belgiojoso hercegnő a párbaj sikerén felbuzdulva felkért hat híres szerzőt, hogy komponáljanak variációt Bellini *Puritánok* című operájának indulójára. A hat szerző Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny és Chopin voltak

⁵⁰ AW

A Hexameron



A hercegnő tudatosan választotta Bellini- a maga korában híres- induló- témáját, mert dallamának szövege (Suona la tromba) harcra buzdított, és patriotikus érzéseket keltett a „Risorgimento” korában. A bevételt ismét jótékony célra fordították, ugyancsak az olasz emigránsok megsegítése volt a cél.

A hercegnő szerette volna, ha március 31-én mind a hat zeneszerző előadja a variációját a szalonjában, de a mű nem készült el időben. Erről a hercegnő a következő Lisztnek írott levelében számol be:

„Íme, kedves Lisztem, itt vannak Herz úr és a többiek variációi, melyeket már ismer. Chopin úrról semmi hír, s mivel vagyok annyira büszke, hogy féljek zaklatni őt, nem merek hozzá fordulni. Ön nem kockáztat nála annyit, mint én, ez késztet arra, hogy megkérjem, derítse ki, mi újság az adagiójával, amely egyáltalán nem halad valami gyorsan. Ezért az újabb szívességéért éppolyan hálás lennék önnek, mint a többiért. Remélem tudja, hogy ez sokat jelent. Azonkívül igyekezzék komolyan dolgozni a nyitányon és a finálén, úgy, mintha olyasmi volna, amit azonnal be kell fejezni. Utána elfelejtheti az egészet, én pedig csak azért fogom újra felidézni, hogy megköszönjem Önnek, s tovább nem háborgatom önt.”⁵¹

A művet Haslinger adta ki Bécsben, 1839-ben a hercegnének szóló ajánlással.

Liszt szinte mindenütt játszotta a darabot, még zenekari szólamot is írt hozzá, a nagyobb hatás kedvéért.

Az ősbemutatót 1838 decemberében játszotta Itáliában.

⁵¹ AW

A Hexameron elemzése

Variációk Bellini Puritánok című operájának indulójára.

Liszt komponálta a nyitányt, a 2. variációt és a finálét. Némely variációt átvezetővel kötött össze, így teremtve meg az egységes kompozíciót. Liszt bravúros zongoratechnikája az egész műben megfigyelhető. Nagy technikai tudást igényel, hiszen minden, ami nehézséget okozhat, az megtalálható ebben a darabban: tremolók, oktávok, skálák (terc, szext, oktáv), triolák, viharos futamok, tömör akkordok sokasága.

Liszt mikor megkapta minden zeneszerzőtől variációjukat és befejezte a művet, így írt róla: „Elkészült a szörny mű!”.⁵²

A szimfóniák nyitányaihoz hasonlóan ez is nagy zenekari hangzást igényel, azzal a különbséggel, hogy nem egy szimfonikus zenekarnak kell megteremtenie, hanem egy zongoristának. Ha jól megfigyeljük a nyitány kotta képét, akkor folyamatos fokozást (dinamikai és ritmus) vehetünk észre a téma megszólalásáig. Az első oldalon háromütemenként váltakozó $\frac{3}{4}$ -es és $\frac{4}{4}$ -es ütemeket találhatunk. A $\frac{3}{4}$ -es ütemekben marcato jelzéssel ellátott nyújtott ritmusokat láthatunk, karakterük feszes, patetikus. Asz-moll szerint egy II kvintszexten indul. A $\frac{4}{4}$ -es ütemekben a bal kéz tremolói fölött, (a jobb kézben) éneklő dallam jelenik meg. Ezt a quasi recitativo-s két-két ütemet pesante jelzéssel látta el. A bevezető $\frac{3}{4}$ -es ütemeiben használt anyag, ellenkező irányú a fő témával. A $\frac{4}{4}$ -es ütemek pedig, a fő téma anyagának töredékét találjuk.

HEXAMERON.

⁵² AW

Ez a bevezető olyan, mint egy opera nyitány, $\frac{3}{4}$ -es ütemek a forte, tutti zenekart, a 4/4-es ütemek a félőn, vagy egy könnyörgő hangon megszólaló dúsan vibráló hegedűt juttathat eszünkbe.

A következő három ütemben a tremolók kromatikusan emelkednek, majd kromatikus oktávok után H-dúrba érkezünk. Itt van először szilárd hangnem érzetünk. A 27. ütemben, Asz-dúrban szólal meg a téma töredéke (ami az alap hangneme lesz a műnek), majd C-dúr felé törekszik, ami a következő f-moll rész domináns hangneme. A romantikus gondolkodás elkopottnak érzi a II. IV. és V. fok használatát (mint szubdomináns és domináns), modulációs szempontból is.

Ezek mellé, illetve helyett, használják dominánssnak a dúrosított III. fokot (jelen esetben Asz-dúrban C-dúr), szubdominánsnak pedig a leszállított VI. fokot (Asz-dúrban a Fesz-dúr, amely enharmónikus E-dúrral). Ebben a nyolc ütemes frázisban (4+4) bal kézben szólal meg a téma és a jobb kéz tremolói dústítják a hangzást. A bal kézben minden ütemben kiírt arpeggio előzi meg a témát és a kezek keresztezik egymást.



A tremolót és az arpeggiokat vonós hangszerekre képzelhetjük el, a témát pedig énekhangra, amely fájdalmas ppp és molto espressivo előadást igényel.

Nagyon érdekes megvizsgálni azt a dolgot, hogy e rész előtt Liszt még háromszoros fortét használ, bemutatja a zongora hangerejét, persze nem durván, hanem Maestoso karakterben, a párhuzamos oktávok után lévő súlyos akkordok gyönyörűen tudnak zengni a „zengő tamburán”. A tremolando részben már háromszoros pianóban reszket a hangszer. Ezzel ismét operai jelenetet varázsol elénk az ifjú zseni. Mintha egy másik karakter lépne színre, ellentétes jellemmel.

Ez után figyelhetjük meg a folyamatos fokozást. Növekszik a dinamika, a tempó és a ritmusok is sűrűsödnek. Tremolók alatt újra megjelennek a nyújtott ritmusok, (de most már oktávban), az akkordok pedig kromatikusan emelkednek - amit Liszti technikával használ (váltott kezes). Az oktáv kadencia után Asz-dúr domináns hangnemében zár. A bevezetőt, bravúros oktávugrásokkal esz hangon fejezi be (amivel erősíti a dominánst). Itt már biztos a hangnem érzetünk, amely Asz-dúr lesz.

Ebben a két oldalban olyan technikai nehézségekkel találkozhatunk, mint például: - oktávok, akkordok –tremolók, -skálák, arpeggiók. Ezen technikák elsajátítására Liszt három kötetes tanulmányt írt, melynek címe: *Technische studien* S.146. (1868-1871). Ezzel a három kötettel nyújtott segítséget növendékei számára is, hogy tökéletesíteni tudják zongoratechnikájukat.



A fent megjelenített átvezetés után elkezdődik a harcba hívás, Asz dúrban szólal meg a téma. Ez a frázis nyolc (4+4) ütemből áll és kétszer csendül föl egymás után, másodjára egy oktávval lejjebb hallható, a sotto voce hangzást másfajta felrakással segíti elő. Ez után a domináns hangnemben szólal meg. Majd a kadencia után, - ami egy igazán virtuóz unisono - újra Asz-dúrban tér vissza a téma. (A B A variáns).

Ezt a fajta oktáv technikát Liszt több más művében is alkalmazta, például: a szintén Bellini operájára íródott Norma parafrázis.

Puritánok:



Norma:



A középrész a domináns hangnemben szólal meg, a dallam és az induló ritmus ugyanaz, majd visszatér Asz-dúrba, ahol újra hallhatjuk a témát.

Az első variációt Thalberg írta.

Variációjában a téma a felső szólamban jelenik meg, Bellini témája pontosan jelenik meg. Az alsó szólamok, először triola, másodjára szextola mozgással kísérik a dallamot. Thalbergnél a téma megszólalása emelkedik, tehát másodjára egy oktávval föltebb szólal meg- ellentétben Lisztével.



A következő nyolc ütemben jelenik meg a „háromkezes” játékmód. A középszólamban hangzik fel a téma. Bár igazából ezt akár négykezesnek is mondhatnánk, a nagy ugrás után, kicsit problematikus pontosan eltalálni, a balkézben lévő skála első B hangját. Az ő két frázisát ez jellemzi: két ütem téma, két ütem technikai díszítés.

Négy ütem – kromatikus terc skála - után újra megszólal a másodjára elhangzott téma.

Liszt variációja merőben más, mint ami eddig elhangzott. A kezdést *marcato* utasítással látta el, de ott találunk egy fontos utasítást is, mégpedig azt, hogy *nobilmente*. E nélkül talán hajlamosak lennénk, túlságosan heroikusan játszani. Az igazi *marcato* után, gyönyörű harmóniaváltásokkal, többek között egy nagyon szép tercokon fordulattal- vezet át bennünket a minore változathoz e-mollban. Itt a téma a felső szólamban van, a közép szólam imitálja azt és az alsó szólam triolamozgású akkordfelbontásban kíséri a témát. A balkéz imitációja miatt úgy érezzük, mintha duettet hallanánk.



Ez után egy négy ütemes fél zenei mondat következik, amely kromatikusan ereszkedik. Ez a variáció rendkívül nyugodt, mély érzelmekkel teli, és egyáltalán nem virtuóz -nem úgy, mint a többi zeneszerző variációja-. A végén egy Coda található, ahol f-mollból Gesz-dúrba tér, ahonnan egy III. fokú mellék dominánssal - Asz-dúrban II. váltó domináns - térünk vissza Asz-dúr hangnembe.

A zárás kitűnően előkészíti Pixis⁵³ variációját.

Pixis variációja bravúros, pezsgő és energikus hangvételű. Az ő variációjában is a középső szólamban kezdődik a téma, de nyújtott ritmussal és váltóhangokkal dolgozta föl.



Felépítése ugyanaz, mint a témának (A B A variáns). A szoprán szólamban az akkordfelbontások tizenhatod ritmusban jelennek meg, és ez adja a variáció energikusságát.

⁵³ 1788-ban született Mannheimben. Zongorista és zeneszerző volt. 1825-ben ment Párizsba, ahol zongoristaként rengeteget koncertezett. Itt számos zeneszerzővel ismerkedett meg. 1845-ben Baden-Baden-ben telepedett le, ahol zongoraórákat adott villájában, egészen a haláláig. Főleg versenyműveket, szonátákat és szalondarabokat írt, szinte mindegyik feledésbe merült. Az a tény, hogy közreműködött a Hexameron III. variációjának megkomponálásában Liszttel, Chopinnel, Thalberggel, Herz-cel és Czerny-vel, ez mutatja az ő hajdani rangját Párizsban.

A bal kézben az oktáv-hangköz, oktáv-akkord, vagy oktáv-oktáv ugrásai állandóak. A téma minden szólamot érint, de a végén újra a középső szólamban csendül fel, és így zárja a művet.

Majd Liszt tíz ütemes átvezetője következik, mely ismét orkesztrális hatást kelt a balkéz oktávjai miatt.



Ezeket az átvezetőket Liszt ritornello jelzéssel látta el. A ritornello a klasszikus rondó főtéma visszatérése, de itt az előjáték anyagából komponált átvezető. Liszt, ritornelloi-nál csak a bevezető anyagát használja.

Herz variációja a negyedik, 12/8-ban. Ebben a variációban, csak a közép szólamban szólal meg a téma. A felső szólam tizenhatodjait a körülírás jellemzi. Olyan, mintha kiírt doppelschlaggal fonná körül a témát. A variációban a zongorista bal kezének triola mozgása a meghatározó elem, mert a hüvelykujj játsza a témát. Talán Herz úr is „növesztetni” akarta harmadik kezét?



A variáció harmóniaiilag is, formailag is a legegyszerűbb mind közül. Semmiféle hangnemi kitérés nincs. A bal kéz triola mozgásában a téma nem folyamatos, folyton megszakad, viszont ismét meg lehet mutatni a gyöngyöző apró technikánkat. Számomra olyan ez a variáció, mintha szerzője nem is az akkor már zongorára komponálta volna, hanem valami szerényebb képességű fortepianóra.

Az is elképzelhető, hogy eleve egy ilyen jellegű variációt kértek a mestertől, ha ez így volt, akkor ilyen módon ismét kielégítette a megrendelője vágyát.

Ha összevetjük Herz és Czerny variációját, akkor Czerny 4/4-ben, három+hármas az értelmezés, míg Herzé 12/8-ban háromszor két tizenhatod ad egy negyedet.

Czerny variációjának kottaképe a legszebb, könnyen áttekinthető.



Czerny variációja etűdjeire emlékeztet bennünket. Méltán híresek a több kötetes ujjgyakorlatai, és számos gyakorlatból mutat példákat ebben a műben.

Az első nyolc ütemes frázisban, bal kézben: oktáv-akkord ugrások, jobb kézben: oktáv repetíciókkal, akkord felbontásokkal, és boszorkányosan nehéz decima skálával találkozhatunk. A decima skála alatt, a bal kéz felső szólamában hallható a téma, majd futamokkal fejezi be az „A” részt..



A következő nyolc ütemben a triolamozgás szextolává alakul, és kiírt oktáv-tremolóval fejeződik be. A kadenciában kromatikus tizenhatodok nehezítik kezdetben a zongorista feladatát, majd egy kettősfogás gyakorlat következik egy kis kézkereszteléssel tarkítva. Ez a rész akár előtanulmány is lehetne Liszt Transzcendens etűdjeiben található Lidércfénynek.

Czerny:

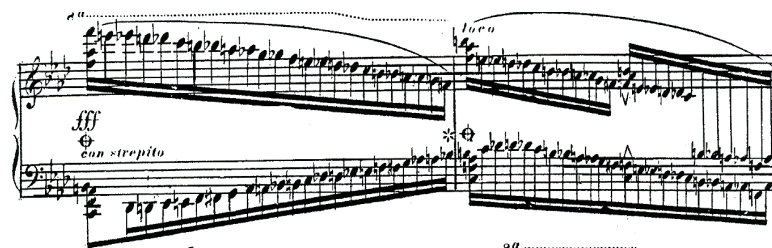


Liszt Lidércfény:



A visszatérő rész, annyiban különbözik a témától, hogy a variációja végén egy sforzatoval ellátott szubdominánst (Fesz-dúr) alkalmaz. Befejezetlen a variáció, mert rögtön Liszt átvezetése következik, amely hosszúságát tekintve, megfelelne még egy variációnak. Elképzelhetetlennek tartom, hogy Czerny befejezetlenül adta volna át variációját Lisztnek, valószínű viszont, hogy Liszt vágta le az eredeti befejezést azzal a céllal, hogy össze tudja kötni a következő variációval. Az átvezető hangvétele nem téveszthető össze senkivel, ez bizony Liszt! Czerny variációja mesterien megkomponált és elképesztően nehéz, mégis azt érzem rajta, hogy sémákat vonultat fel; ez még az előző kor, úgynevezett „briliáns iskola” virtuóz játékát tükrözi.

Liszt rögtön megmutatja oroszlánkörmeit, az egész klaviatúrát kihasználja, nagy távolság van a két kéz között. A bevezető anyagát használja, először balkézben majd jobb kézben, oktávban játszva Az első frázist tükörben, majd párhuzamosan kromatikus skálával zárja. A következő frázist, váltott kezes oktávok és akkordok dúsítják - ezt a fajta technikát számtalan művében használja.



A kulminációs pont ebben az átvezetésben a dúrosított III. fokon (C-dúr) teljeseedik ki, amely erősíti a dominánst.

Majd hirtelen váltás következik, ahol ütemenként váltogatja a bevezetőből használt ellenirányú téma töredéket és a fő témából vett töredéket. Ezt összekapcsolva állítja szembe a két motívumot.

Majd egy megkomponált decrescendoval vezeti le ezt az energikus részt.

A *Lento, quasi Recitativo* első hat ütemében hihetetlen drámai hatást kelt a kíséretben szereplő arpeggio. Ettől a recitativonak ismét opera jellege lesz, de itt említhetném a prófétikus jelzőt is. Liszt ugyanezt a megoldást alkalmazza a második *Legenda* végén is.

II. S^t François de Paule marchant sur les flots

(Der h. Franziskus auf den Wogen schreitend)

Lento

*accentuato assai
con somma espressione*



A Hexameronban:



Zseniális, ahogyan ezt a nyolc ütemes átvezetőt megkomponálta f-mollban. Az első négy ütem szinte hangról hangra ugyanaz, mint a bevezető harmadik oldalán lévő f-moll rész, mégis hangulatában egészen más. Az utolsó két ütemben viszont, megágyaz Chopin variációjának hangulatához.

Chopin rajongott Bellini operái iránt, és hatással volt melodikus stílusára. Variációja különleges: E-dúrban komponálta meg a szerző.

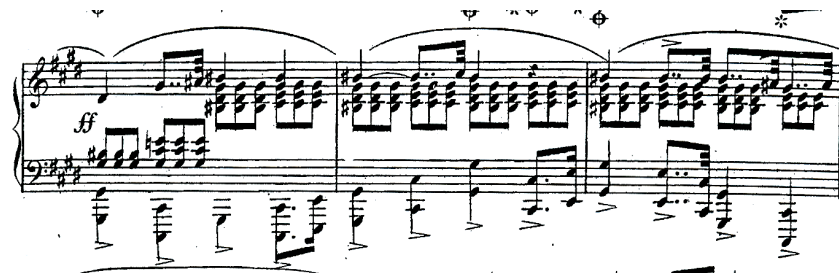
Largo, sotto voce

Batta András a következőket írja a variációról:

„Valamennyi zongoristától élesen különbözik – s ezzel egyben művészegénységének közismerten introvertált világát jelképezi- Chopin variációja. Chopinnek nincs szüksége a teljes témára, csupán annak első két sorára, azt azonban nagyon lelassítja (*Largo*), s belőle új (egy-egy lassú prelűdjére és Nocturne-jére jellemző) strófát alakít triola mozgású, varázslatos harmóniák kíséretében. Ez a variáció önálló darabként akár a prelűdök sorozatában is szerepelhetne.”⁵⁴

Szerkezetileg (A B A variáns) az alap hangnem E-dúr, a közép rész Gisz-dúr -romantikus szubdomináns : enharmónikus Asz-dúr, amely a főtéma alaphangneme- , majd E-dúrban zár. A variáció első nyolc ütemének hangulata és karaktere, nocturne-höz hasonlít.

A következő négy ütemben feltűnik Chopin drámája, a közép szólamban elhangzó triolamozgású akkordok alatt a balkézben súlyos negyedek után megszólaló nyújtott ritmus nekem gyászindulót juttat eszembe.



Batta András, doktori értekezésében nagyon jól ráérezett, a variáció kísértetiesen hasonlít az Op. 28-as Prelűdök 9. prelűdjére is.:



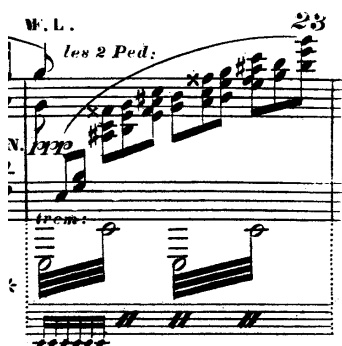
A következő négy ütemben tér vissza a nocturne hangzás. Azt hinnénk, hogy technikailag nem nehéz a tétel, de azért ez a variáció nem olyan könnyű, mint gondolnánk. A sok virtuóz variáció után hirtelen teljesen másként kell kezelnünk a hangszeret.

⁵⁴ BA

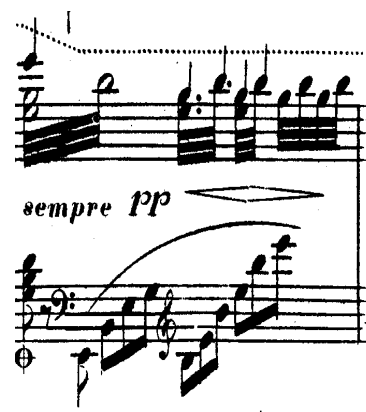
A balkézben leírt kvintek, kvartok sima megszólalását csak kifinomult billentéssel lehet eljátszani, Chopin bel cantoja szintén különleges, egy jobban kiugró hang már megtöri a varázst.

Gyémánt szépségű tétel, melyre gyémántként kell vigyázni. Liszt az átvezetőben erre kifejezetten ügyel. Végtelen tisztelettel és alázattal folytatja Chopin remekét. Számomra olyan mintha a két óriás egymást váltaná a zongoránál. Liszt bármennyire is próbálja magára öltetni Chopin maszkját, de Liszt vonásai igenis felismerhetőek.

Köszönhető ez egyrészt annak, hogy Liszt átvezetőjében egy Lisztre nagyon jellemző, zenekari hangzásra emlékeztető, E oktáv tremolót kell a balkéznek játszania. Nem emlékszem olyan Chopin darabra, amely ezzel az effektussal élne.



Másrészt az ezt követő részben a két kéz, túl távol játszik egymástól, ami szintén „liszti találmány”, Chopin nem használja ezt a megoldást.



A kezdeti három piano jelzés után az átvezető végén pppp utasítást találunk, amit igen nehéz megvalósítani a (számomra) tág fekvésű E-dúr akkordfelbontásban.

Az utolsó két ütemet *e* hangokkal nyugtatja meg, amely nem egyértelmű lezárás.

Megszólal a finálé, ami nagyon energikus tétel lett. A finálé az összegzés, ahol újra hallhatjuk a zeneszerzők variációinak részleteit, melyeket Liszt kiegészített saját gondolataival. A mű, záró tétele, technikailag a legnehezebb. Liszt itt igazán megmutatja technikai és zeneszerzői képességeit.

A finálé bevezetővel indul, amelynek első nyolc ütemes frázisában, a nyitányból ismert nyújtott ritmusú hangokat hallhatjuk.

Ebben a tételben nem nyújtott ritmusokként használja, hanem staccatoval ellátott nyolcadokként, ezt 6/8-ban komponálta meg.



A következő ütemekben a tonika-domináns hangnemeket váltakoztatva, domináns hangnemben zárja a bevezetőt.

Először Thalberg variációját dolgozza föl, és ebben Thalberg „A” szerkezetét használja. A téma nem hangról-hangra ugyanaz, de föl lehet ismerni az eredeti variációt, mert ugyanazt az eszköztárat és hangokat használja.



Herz frázisa következik. Herz a témát megszakítva használja és amikor a téma szerint szünetnek kellene lennie, neki pont erre esik a záró hang -ami egyébként egy súlytalan hely-.

Liszt, Herz „B” szerkezetét dolgozza föl, és ugyanazt a triolamozgást, hármashangzat felbontást, kiírt trillát és skálát használja, de Liszt a súlytalan helyre Cesz és B oktávokat írt, melyet külön forte és marcato jelzéssel emel ki.⁵⁵

⁵⁵ Bennem a mű első meghallgatásakor olyan hatást keltett, mintha Liszt kigúnyolná Herz variációját, gyermeki módon nyelvét ölténé rá.



A témában az A variáns előtt kadenciát használt, amelyet a fináléban Czerny stílusában komponált meg. A kotta képe nagyon tiszta, átlátható. Az etűdökre emlékeztet, pedig ezt Liszt írta. Valószínűleg az iránta érzett tanítványi tisztelet miatt adja vissza ennyire hűen Czerny stílusát.



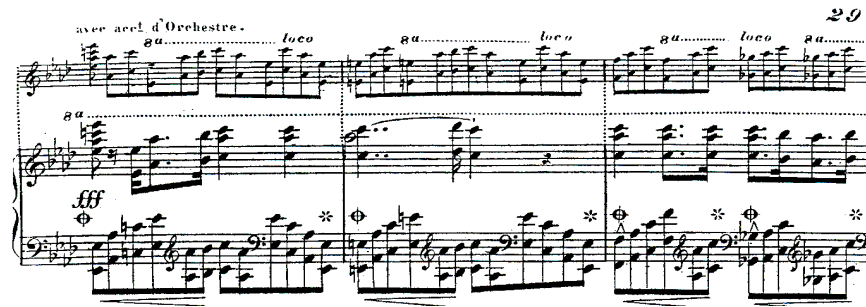
Emellett folyamatos fokozást figyelhetünk meg hangerőben és hangterjedelemben egyaránt. Szinte teljesen kihasználja a zongora klaviatúráját.

Ezt egy tutti rész követ, amely hangerőben már fortissimo előadást igényel. Ez az „A” szerkezet újra Thalberg stílusára épül, de ezt már oktávokkal nehezíti. Technikailag ez már sokkal nehezebb, mint amikor először használta ezt a zenei anyagot. Majd jobb kézben az alaphelyzetű akkordok, tágfekvésű akkordokká válnak, melyet folyamatos gyorsulással fokoz. A bal kéz súlytalan helyen levő oktáv lépései adják meg a hármas lüktetést. A kezek között nő a távolság és a feszültség, valamint erősíti a domináns Esz hangot.

Pixis stílusában folytatja a művet, melynek nyolc ütemes frázisa, hangról-hangra megegyezik a variációban hallottakkal.

Kivételt képez a vége, amely a várt Asz-dúr helyett III. fokon, C-dúrban zár. Ami az alaphangnem (Asz-dúr) párhuzamos molljának (f-moll) domináns hangneme, ezt rögtön dúrosítja (dominánsként használva) b-moll hangnembe érkezik. A következő frázis első felében (kézkeresztezéssel) b-moll, Desz-dúr, A-dúr akkordokat érinti, amely Czerny stílusára emlékeztet minket. A második felében, Pixis első ütemét ismételteti, amit egy oktávval feljebb szólaltat meg.

Az ezt követő részben a főtéma anyagát használja, amelyet a bal kéz oktávjaival nehezít.



A darab végéig folyamatos fokozás indul, ami ritmusra és dinamikára egyaránt érvényes. Itt a hangerőt ffff-val jelzi és a jobb kéz tremolói alatt a nyitányból ismert motívummal találkozunk. Tehát az ellenkező irányú témát hallhatjuk, ugyanazokkal a hangokkal, mint amivel a mű indul. Szólamcserét használva a bal kéz játssza a tremolókat, a jobb pedig a témát. Ezt a nyolc ütemet, ossiával is kiegészítette, ahol a bal kezét oktávokkal nehezíti, amelyek akkordfelbontásban szólalnak meg.



Asz-dúrba érkezve újra Thalberg motívumát használja, az I-V-I fokokat és az A, B, szerkezetet váltogatja. A művet hatalmas fokozással, Liszti technikával, váltott kezes oktávokkal, akkordokkal zárja. Monumentális a befejezés!

A Hexameron előtt csak egy példáról tudok a zeneirodalomban, amikor egy témára több szerző is írt volna egy-egy variációt. Diabelli 1822-ben felkért ötvenegy neves muzsikust, hogy komponáljanak egy-egy variációt, saját keringőjére. Az akkor 11 éves Lisztet is felkérték, olyan muzsikuskok mellett, mint Schubert, Czerny, Moscheles és Cramer. Diabelli Beethovent is felkérte, de ő visszautasította, mert nem volt megelégedve a keringővel, nevezetesen „kontármunkának” minősítette. Később mégis harminchárom variációt komponált a témára, ami a mai napig egy remekmű.

Bár a többi komponista Diabelli-témára írott variációi megjelentek nyomtatásban, egyszerre azonban képtelenség előadni, a hosszúsága miatt. A Hexameron ezzel ellentétben nem maradt meg a kuriózum szintjén. Bár manapság nem játsszák sokan, de Liszt nagyon sokszor játszotta a maga idejében⁵⁶.

Elég kevés felvétel készült a darabból, Vladimir Ashkenazy, Leslie Howard, Marc-André Hamelin repertoárján szerepel, a nagy virtuózok is nagyon küzdenek a mű előadásával.⁵⁷ Kétségtelenül az egyik legösszetettebb és legnehezebb parafrázisa a kornak Egyetlen felvételt találtam, ami viszont teljesen lenyűgözött, az pedig Vladimir Horowitz felvétele volt. A felvételre nem lehet mást mondani csak azt, hogy zseniális! Játéka, az emberi teljesítőképesség határát súrolja, eleganciával szólaltatja meg a legnehezebb részeket is és a zongora teljesen zenekarszerűen szólal meg a keze alatt. Véleményem szerint, Liszt valami hasonló fölényvel adhatta elő ezt a művet.⁵⁸

Amikor első alkalommal találkoztam a Hexameronnal nagyon kíváncsian vártam hogyan lehet összekovácsolni hat különböző stílusú szerző variációját egyetlen egységes alkotásba. Köszönhetően Liszt zsenijének ez a romantika zongorás aranykorának mikrokozmosza. Egyes átvezetőkben, stílusában megpróbál illeszkedni kollégája variációjához, mint például Chopinnél láttuk, egyes esetekben viszont, véleményem szerint szándékosan érzékeltetni a különbséget, mind zongoratechnikai, mind pedig szerzői szempontból. Belgiojoso hercegnő bizonyára jól tudta, hogy Liszt és a többi híres zongorafenomén részvételével biztosítva lesz a darab sikere, mi pedig hálásak lehetünk a hercegnőnek, hogy a mai korban is részese lehetünk egy 19. századi sztárgálának.

⁵⁶ Lásd: Függelék, Koncertplakát Kijevből

⁵⁷ Egyszer volt „szerencsém” eljátszani Chopin variációját és a finálét Weimarban, egy Párizsban egykoron divatos „sztárgála”-szerű koncerten, a weimari Liszt Zongoraverseny három győztese között osztották fel a variációkat. Ahogy Liszt mondta ez egy „Hofkoncertstück”, a közönségből nagyon-nagy hatást vált ki, az előadótól pedig rengeteg energiát követel, de nagyon izgalmas feladat.

⁵⁸ Horowitz egyébként Liszt reinkarnációjának tartotta magát. Vásáry Tamás fiatalkorában előjátszott Horowitznak, méghozzá az idős mester házában. Vásáry elmesélte, hogy meghallgatás után Horowitz megmutatott neki egy arany medalliont, melyen Liszt arcképe volt, melyet mindig a nyakláncán hordott, ezzel erősítve magában a tudatot, hogy ő Liszt zongorista utódja a XX. században.

Utóhang

Liszt elfeledett kortársainak műveit nem játsszák mai korunk zongoristái. A címemben szereplő „méltatlanul elfeledett” kifejezés, mint ahogyan azt az előszóban is írtam, kérdőjelesen kell értelmezni. A művek elemzése során számomra kiderült, hogy Herz, Dreyschock, Kalkbrenner, Thalberg bizonyára nagy előadói egyéniségek lehettek, de szerzőként nem mondhatjuk őket átütő egyéniségeknek. Különösen Herz műveiben találkozhatunk olyan elemekkel, amelyek egyfajta klisé szerint íródtak. Technikai vonatkozásban elsősorban az úgynevezett apró technikát részesítette előnyben, rengeteg futamot és a klasszikus korból jól ismert virtuóz elemet használ. A bécsi „briliáns iskola” nagy hatással volt rá. Már megjelennek olyanok, mint a repetíciók, a tercskálák, ugrások, de a zongorát, még egy kicsit „fortepianosan” kezeli. Beethoven Esz-dúr zongoraversenyének utolsó tétele egy jó példa arra, hogy hogyan zongoráztak a „briliáns iskola” neveltjei. Kalkbrenner már nagyobb szabású dolgokat használ, mint például a szextjáték, két oktávos ugrások, helyenként mindkét kézben, helyenként az oktávjáték is megjelenik, de az igazából Dreyschok sajátja. Az „oktávkirály” vagy „acélcukló”, ahogy a korban nevezték, már sokkal merészebb dolgokat ír le a műveiben, de még mindketten „zongorának tekintik a zongorát”. Thalberg esetében, főleg az operának illetve a bel cantonak köszönhetően sokszor operás effekteket használ a zongorán, de az igazi úttörő mégiscsak Liszt.

Ő az, aki a legjobban tudta az idegen szöveget lefordítani a zongora nyelvére.

A legszebben ezt szintén Alan Walker fogalmazta meg:

„Liszt külön erőssége, akkor és később egyaránt, abban rejlett, hogy mindaz, amit kortársai játéktechnikájában külön-külön oly nagy buzgalommal csiszolgattak és fitogtattak- oktávok, futamok, hangisméltések, ugrások -, öbenne eggyé forrva meg volt. Amire ők együttesen voltak csak képesek, azt ő egy személyben véghez tudta vinni.”

Liszt életében nagyon fontos szerepet tölthettek be a Weimarban eltöltött évek, amikor is, elmélyülhetett a zeneszerzésben. Bizonyára Schumannnal, Chopinnal, később Wagnerrel való megismerkedése és kapcsolata is befolyással voltak művészi fejlődésére, ami folytán a zenéje mindig változott.

Kocsis Zoltánt kell ismét idéznem, aki a következőket mondta egy TV interjúban:

„Liszt nagy jellemekkel volt körülvéve. Nem véletlen hogy első mazurkáját is 1853-ban komponálta, Chopin halála után.”

Ez az elképesztő előnye az elfeledett kortársaival szemben.

Liszt nem követte a divatot, nem szeretett volna beállni a sorba, egyéni hangot alakított ki, ami által szinte rögtön felismerhető a zenéje.

Kroó György a következőket írja ezzel kapcsolatban:

„Liszt zeneszerzővé válásának legérzékenyebb, legfontosabb ideje 1834 és 1837 közé esik, az egyéni hang megkeresésének és megtalálásának vágya, a <<belső vonal>> (ligne interieure) követése, mint cél Weimar előtt 13 évvel rendkívül tudatosan fogalmazódik meg.”⁵⁹

Bizonyára sokan sajnálták azt, amikor Liszt felhagyott világjáró koncertkörútjaival, de az utókort így értékes darabokkal ajándékozta meg. Műveit sokszor átdolgozta,

„Így vándorolnak át kompozíciók a virtuóz korszakból a weimari korszakba és egyben gyengítik ezzel az 1847-es pályafutásbeli cezúrát”⁶⁰

Az általam megvizsgált szerzők műveit megvizsgálva, ekkora jellemi és művészi fejlődést senkinél sem tapasztalunk. A zongorázás tekintetében a kulcsszó, pedig a zongora, zenekarszerű használata. Ez az új találmány, amiben Liszt úttörőnek számít. Liszt elfelejti a pianisztikus bécsi aprótechnikát, helyette egy teljes zenekart hallunk, a zongorán is zenekarra komponál.⁶¹ Ez a fajta új hangszerkezelés új kapukat nyitott meg a zongorázás történetében, amit aztán olyan zongoristaszerzők, mint Rachmaninov, vagy Bartók Béla tovább tudtak fejleszteni.

Ami viszont elfeledett kortársait illeti, műveik nagyon hasznosak lehetnek tanulmány célzattal minden zongoristának. Ezekből a művekből megtanulhatjuk a zongorázás csínját-bínját, igaz zeneileg sokszor nem kapunk túl sok impulzust. Liszt remekműveit viszont ezek után is igazi élvezettel játszhatjuk, rengeteg zenei élménnyel gazdagodhatunk és abban a dologban is biztosak lehetünk, hogy Liszt darabjai még jó ideig nem lesznek elfeledve.

⁵⁹ BA

⁶⁰ BA

⁶¹ Jó példa erre az Oberman völgyében található *Quasi cello*, vagy *Quasi oboe* utasítás

Függelék:

Henri Herz műveinek jegyzéke

- Opus 1 - 99
- Op.1 - Air tyrolien varié
- Op.2 - Rondo alla Cosacca
- Op.3 - Allegro et Variations Faciles
- Op.4 - Variations sur l'air Au clair de la Lune for Piano 4-Hands
- Op.5 - Fantaisie
- Op.6 - Grandes Variations sur un Theme de La Famille Suisse de Weigl
- Op.7 - Introduction, Variations et Finale Concertants for Piano & Cello (or Violin)
- Op.8 - Introduction et Polonaise
- Op.9 - Variations et Rondeau sur un Air Allemand Favori
- Op.10 - Variations Brillantes sur l'air Favori Ma Fauchette est Charmante
- Op.11 - Rondo Brillant
- Op.12 - Fantaisie et Rondeau Brillant sur La Zelmira
- Op.13 - Variations sur un Air Tyrolien Favori
- Op.14 - Rondo brillant sur un Air Favori de La Neige
- Op.15 - Divertimento No.1
- Op.16 - Variations & Rondeau Brillants for 2 Pianos or Piano & Harp
- Variations
- Rondo
- Op.17 - Variations Brillantes sur la Cavatine Favorite Aurora Sorgerai" de La Donna del Lago de Rossini
- Op.18 - Variations Concertans sur la Romance "C'est une Larme" for Piano & Violin
- Op.19 - Fantaisie & Variations composees sur des Themes Russes for Piano & Violin
- Op.20 - Variations de Bravoure sur la Romance de Joseph
- Op.21 - 24 Exercises et Preludes
- Op.22 - Divertissement Brillant No.2 sur une Cavatine Favori de Rossini

- Op.23 - Variations Brillantes sur le Choeur Favori de Il Crociato de Meyerbeer
- Op.24 - Variations Concertantes sur la Chansonnette Favorite de L'enfant du Regiment
- Op.25 - Polonaise Brillante
- Op.26 - 12 Valses brillantes
- Op.27 - Rondeau de Concert
- Op.28 - Introduction and Variations on the Celebrated Gavotte de Vestris
- Op.29 - Variations et Finale sur un Air de Ballet de F. Paer
- Op.30 - Grande Polonaise Brillante
- Op.31 - Variations Precedees d'une Introduction sur un Air Saxon
- Op.32 - Caprice No.1
- Op.33 - Rondeau caractéristique sur la Barcarolle de l'Opéra Marie de F. Herold
- Op.34 - Piano Concerto No.1 in A Major
- Op.35 - Les favorites or Contre-danses Variees, Suivees d'une Valse
- Op.36 - Grandes Variations sur le Choeur des Grecs du Siege de Corinthe
- Op.37 - Rondo sur un Choeur Favori de Moise de Rossini
- Op.38 - Variations on a Favorite Venetian Air
- Op.39 - 3 Airs Varies
- Op.40 - Rondoletto
- Op.41 - Grandes Variations Brillantes sur l'air Favori Le Petit Tambour
- Op.42 - Variations Brillantes sur la Marche Favorite de Moise for Piano & Violin or Flute
- Op.43 - Variations quasi Fantaisie sur le Trio Favori "Notre Dame du Mont Carmel" de Mazaniello de Carafa
- Op.44 - Rondo-Capriccio sur la Barcarolle Favorite de La muette de Portici
- Op.45 - 3 Nocturnes Caracteristiques
- Op.46 - Air Suisse avec Variations et Introduction
- Op.47 - Grande Fantaisie sur des Motifs du Comte Ory de Rossini
- Op.48 - Variations Brillantes avec Introduction et finale alla Militare sur la Cavatine Favorite de La Violette de Carafa
- Op.49 - Les Elegances Quadrilles

- Op.50 - Grandes Variations sur une Marche Favorite de l'opera Guillaume Tell for Piano 4-Hands
- Op.50b - Grandes Variations sur une Marche Favorite de l'opera Guillaume Tell for Piano Solo
- Op.51 - Variations Brillantes sur la Derniere Valse de C.M. de Weber
- Op.52 - Introduction et Rondeau
- Op.53 - Le Bijou - Polacca sur la Romance favourite Dormez, dormez, chers amours
- Op.54 - Grand Trio for Violin, Cello and Piano
- Op.55 - Variations on an Original Theme No.1
- Op.56 - Variations Concertantes sur la Tyrolienne Favorite de La Fiancee d'Auber for Piano & Violin or Cello
- Op.57 - Variations de Concert sur une Marche Favorite de Guillaume Tell de Rossini
- Op.58 - Variations Caracteristiques su La Parisienne
- Op.59 - Variations sur la Barcarolle from Fra Diavolo de Auber
- Op.60 - Variations on "Non Piu Mesta" from Rossini's La Cenerentola
- Op.61 - 3 Rondeaux Caracteristiques
- Op.62 - Grandes Variations sur le Chour des Chasseurs de Euriant de Weber
- Op.63 - Marche et Rondo sur La Clochette de Paganini
- Op.64 - La Mode - Contredanses variées suivies d'une Galopade
- Op.65 - La Fete pastorale
- Op.66 - Cavatine de Zampa, Variations
- Op.67 - Variations on the March from Othello de Rossini
- Op.68 - Les Trois Graces, 3 Cavatines de Bellini, Rossini, et Donizetti
- Op.69 - Le Ferment - Rondo militaire
- Op.70 - Variations Concertantes sur la Marche Favorite du Philtre (Der Liebestrank) de D.F.E. Auber for Piano 4-Hands
- Op.71 - Recreations Musicales, Rondeaux, Variations & Fantaisies sur 24 Themes
- Op.72 - Grand Duo Concertant No.2 sur les Marches Favorites d'Alexandre et de La Donna del Lago for 2 Pianos

- Op.73 - Agitato et Rondo sur la Barcarolle Chantee par Tamburini dans Gianni di Calais de Donizetti
- Op.74 - Piano Concerto No.2
- Op.75 - 3 Duos Concertans sur Themes Favoris for Piano & Violin
- Op.76 - Variations Brillantes di Bravura sur le Trio Favori du Preaux Clercs de Herold
- Op.77 - Variations Brillantes et Finale a la Hongroise sur la Cavatine Favorite "Tu sordo a miei lamenti" de Mathilde de Sabran
- Op.78 - Variations Brillantes d'une Coupe Nouvelle sur la Cavatine favorite "Vivi tu, d'Anna Bolena"
- Op.79 - La Coquette, Scene de Bal
- Op.80 - 2 Melodies Variees
- Op.81 - Variations on an Original Theme No.2
- Op.82 - Grandes Variations sur la Marche favorite des Puritani
- Op.83 - Caprice No.2 sur la Romance: La Folle de Grisar
- Op.84 - Les Etrangeres
- Op.85 - Bagatelles
- Op.85 - La Folle - Fantaisie
- Op.86 - Divertissement militaire
- Op.87 - Piano Concerto No.3 in D minor
- Op.87bis - Rondeau du 3me Concerto for Piano 4-hands
- Op.88 - Les Trois Genres, Melodies Variees
- Op.89 - Fantaisie dramatique sur le Choral protestant dans Les Huguenots
- Op.90 - Fantaisie et Variations sur une Cavatine Favorite de la Norma de Bellini
- Op.91 - 3 Morceaux de Salon
- Op.92 - Grandes Variations de Concert avec Introduction et Finale sur un Laendler Viennois
- Op.92 - Une Promenade an Prater
- Op.93 - Souvenir des Voyages
- Op.94 - Fantaisie et Variations sur 2 Motifs du Postillon de Lonjumeau
- Op.95 - Fantaisie brillante sur des motifs de L'Ambassadrice de Auber

- Op.96 - Duo concertant sur des motifs du Postillon du Longjumeau de Adam in collaboration with C.P. Lafont
- Op.97 - Variations Brillantes avec Introduction & Finale sur une Marche Autrichienne
- Op.98 - Grande Fantaisie brillante sur des motifs favoris de La Double Echelle de Thomas
- Op.99 - Célèbre Trio de Stradella de Niedermeyer
- Opus 100 - 199
- Op.100 - Methode Complete de Piano
- Op.101 - Mosaïque musicale
- Op.101 - Nouvelles Recréations
- Op.102 - Fantaisie sur des Motifs Favoris de Lucia di Lamermoor de Donizetti
- Op.103 - Rondeau brillant
- Op.104 - Grand duo de Couronnement for 2 Pianos
- Op.105 - Variations Brillantes de La Sonnambula de Bellini
- Op.106 - Fantaisie brillante sur des motifs du Domino noir de Auber
- Op.107 - Six Amusements
- Op.108 - Fantaisie Brillante sur des Motifs de La Figurante de Clapisson
- Op.109 - Petit Divertissement sur une Cracovienne favorite
- Op.110 - Grand Duo Concertant sur une Cavatine Favorite de la Niobe
- Op.111 - Grande Fantaisie sur "La Romanesca", Fameux Air de danse du XVI Siecle
- Op.112 - Grande Fantaisie et Variations brillantes sur l'Elisir d'amore
- Op.113 - Grand Duo brillant sur un motif de l'Elisir d'amore
- Op.114 - Variations et Rondo sur Le lac des Fees
- Op.115 - Grande Fantaisie et Finale alla militare sur deux Melodies de Schubert
- Op.116 - La Catalane, Rondo Bolero sur un Motif de A. Elwart
- Op.117 - 2 Ballades
- Op.118 - Les Trois Soeurs

- Op.119 - 30 Etudes Progressives
- Op.119 - 2 Ballades sans paroles
- Op.120 - L'Erin des jeunes Pianistes
- Op.121 - Variations élégantes avec Introduction et Final sur une Cavatine de Ricci
- Op.122 - Fantaisie gracieuse sur une Melodie de Beatrice di Tenda
- Op.123 - 3 Airs de Ballet
- Op.124 - Les Sirenes, 3 Cantilenes de Bellini
- Op.124 - Romeo et Juliette
- Op.125 - Marche triomphale de Ries variée
- Op.126 - Grande Fantaisie sur Les diamans de la Couronne de D.F.E. Auber
- Op.127 - Variations et Rondino sur deux motifs de L. Clapisson
- Op.128 - Divertissement sur le Galop de l'opera La Jolie Fille de Gand
- Op.129 - Air Montagnard, Variations for Piano 4-Hands
- Op.130 - Grande Fantaisie de Concert sur la Semiramis de Rossini
- Op.131 - Piano Concerto No.4 in E Major
- Op.132 - Le Tremolo on a Theme of Beethoven
- Op.133 - Fantaisie et Variations Brillantes sur Parisina de Donizetti
- Op.134 - Fantaisie de Salon sur les motifs de Don Pasquale
- Op.135 - La Polka
- Op.136 - Fantaisie sue La Pact du Diable
- Op.137 - Variations Caracteristiques sur un Theme Arabe de F. Burgmüller
- Op.138 - Grande Fantaisie sur des motifs de Linda di Chamounix
- Op.139 - 3 Divertissemens sur des Airs de Ballet de Dom Sabastien de Donizetti
- Op.140 - Les Belles du Nord, la Belle Moscovite
- Op.141 - Fantaisie et Variations sur plusieurs motifs de la Sirene de Auber
- Op.142 - Les Succes de Salon - 1er Suite
- Op.143 - Les Succes de Salon - 2e Suite
- Op.144 - La Lutine - Valse brillante
- Op.144 - Variations et Rondeau
- Op.145 - Plaisir de l'Allemagne

- Op.146 - 3 Choeurs de Rossini
- Op.147 - Grande Fantaisie Brillante sur des Motifs Favoris de Lucrezia Borgia de Donizetti
- Op.148 - 6 Morceaux
- Op.149 - Les Fleurs Italiennes
- Op.150 - Souvenirs de la Scala
- Op.151 - 24 Studie facilissimi
- Op.152 - 24 Studie facili
- Op.153 - 18 Grandes Etudes de Concert
- Op.154 - Nouvelle Tyrolienne Originale, Variations
- Op.155 - Les Entrainantes
- Op.156 - Grand Duo Concertant sur des Motifs Favoris du Desert musique de F. David for Piano 4-Hands
- Op.157 - 6 Valses
- Op.158 - Variations Brillantes et Grande Fantaisie sur des Airs Nationaux Americaines
- Op.159 - Variations Brillantes on "The Last Rose of Summer"
- Op.160 - 3 New American Polkas
- Op.161 - Tribute a l'Amerique
- Op.162 - Fantaisie Mexicaine
- Op.163 - Grande Fantaisie Militaire sur la Marche Populaire de La Fille du Regiment
- Op.164 - Marche des Bardes
- Op.165 - Nouvelle Tarantelle
- Op.166 - Marcha nacional mexicano (peruana?)
- Op.167 - La Californienne, Grande Polka Brillante
- Op.168 - L'ecume de Mer, Marche et Valse Brillante
- Op.169 - La Carillonneur de Bruges
- Op.170 - Carnaval de Venice
- Op.171 - La Tapada, Polka Caracteristique du Perou
- Op.172 - La Rosée du Matin
- Op.173 - Fantaisie sur Marco Spada de Auber

- Op.174 - Simple Mélodie avec Variations brillantes
- Op.175 - La Cristallique
- Op.176 - Transcription-Fantaisie sur La Sonnambula
- Op.177 - Reve d'Enfant
- Op.178 - L'Etoile du Nord
- Op.179 - Etudes d'Agilité
- Op.180 - Piano Concerto No.5 in F minor
- Op.180 - Andante du 5e Concerto
- Op.181 - Camélia Valse
- Op.182 - La Favorite Fantaisie
- Op.183 - Fantaisie sur Le Prophete de Meyerbeer
- Op.184 - Fantaisie sur Charles VI
- Op.185 - Fantaisie sur Le Prophete de Meyerbeer
- Op.186 - Fantaisie brillante sur Don Juan
- Op.187 - Le Chant du Pèlerin, Elegie
- Op.188 - Galop brillant
- Op.189 - Marche et Rondo de Ernani de Verdi
- Op.190 - Madrid - Introduction et Bolero
- Op.191 - Troisieme Theme original
- Op.192 - Concerto in a minor avec Choeur
- Op.193 - La Sympathie - Grande Fantaisie
- Op.194 - Reverie-Nocturne
- Op.195 - La Brésilienne
- Op.196 - Mazurka nationale
- Op.197 - Air Hongrois
- Op.198 - La Guirlande de Fleurs
- Op.199 - Le Départ

- Opus 200 - 224

- Op.200 – Sonate di Bravura
- Op.201 - Berceuse

- Op.202 - Fantaisie chevaleresque
- Op.203 - Chant d'Amour
- Op.204 - Chant de Guerre
- Op.205 - L'Africaine Fantaisie
- Op.206 - Vingt quatre Lecons
- Op.207 - Piano Concerto No.7 in B minor
- Op.208 - Fantaisie sur Les Huguenots
- Op.209 - Malborough - Variations
- Op.210 - Sérénade vénétienne
- Op.211 - Les Perles animées - Valse brillante
- Op.212 - Grande Fantaisie sur Le Barbier de Séville
- Op.213 - 3 Morceaux
- Op.214 - Les Contrastes - 3 Grandes Etudes
- Op.215 - Recreations Illustrees, 12 Petites Fantaisies Caracteristiques d'une Execution Facile et sans Ecart de Mains
- Op.216 - Le Difficolta del Pianoforte
- Op.217 - La belle Créole
- Op.218 - Piano Concerto No.8 in Ab Major
- Op.219 - La Vaporeuse - Valse nouvelle
- Op.220 - 3 Pieces for Piano 4-hands
- Op.221 - Menuet
- Op.222 - Grande Etude artistique
- Op.223 - La Vaporeuse - Prélude et Valse
- Op.224 - Fantaisie sur Carmen

Opusz szám nélküli művek

- Flower of America, Waltz
- Rondo sur un motif favori du Chalet

Friedrich Kalkbrenner műveinek jegyzéke

- Three Piano Sonatas, Op. 1
- Three Piano Sonatas, Op. 4
- Fantasia No. 1, Op. 5
- Fantasia No. 3, Op. 8
- Piano Sonata in F major, Op. 13
- 24 Etüden durch alle Tonarten, Op. 20
- Variations on a theme by Rousseau, Op. 23
- Grand Sonata in F major, Op. 28
- Rondino, Op. 32
- Piano Sonata in A flat major, Op. 35
- Il Lamento, Op. 36
- Piano Sonata, Op. 40
- Piano Sonata for the left hand, Op. 42
- Dramatic Sonata, Op. 46
- Piano Sonata, Op. 48
- Fantasie No. 8, Op. 50
- Introduction and Rondo, Op. 52
- Three Romances, Op. 54
- Polonaise Brillante, Op. 55
- Piano Sonata in honour of my master J. Haydn, Op. 56
- Rondo on a theme by Mr. Bishop, Op. 65
- Introduction and Rondo Brilliant, Op. 66
- Rondeau Villageoise, Op. 67
- Effusio musica, Op. 68
- Les Charmes de la Walse, Op. 73
- Introduktion und Rondino, Op. 78
- 24 Preludes, Op. 88
- Nocturne, Op. 95
- Romance et Rondo Brilliant, Op. 96
- Menuett und Rondo, Op. 97
- Bravura Variations on "God Save the King", Op. 99
- Theme and Variations, Op. 103
- Capriccio, Op. 104
- Etudes, Op. 108
- Le Rêve, Op. 113
- Rondo Brilliant sur un motif de L'Opéra "Se Serment" ou le faux monnayeurs, Op. 116
- Variations on a mazurka by Chopin, Op. 120
- Les Soupirs, Op. 121
- Le Fou, Op. 126

- La femme du Marin, Op. 139
- Souvenir de "Guido et Ginevra" de Halévy, Op. 142
- 25 Grandes études, Op. 143
- Three Romances, Op. 148
- Rondoletto Brillant, Op. 150
- Piano Sonata in A flat major, Op. 177
- Fantaisie pour le Piano sur le célèbre air Auld Robin Gray, Op.178
- L'Écosse, Op. 184
- Etudes pour le Piano, Op. 185
- 3 Nocturnes, Op. 187
- Drei Lieder Ohne Worte, Op. 189
- Fantasia No. 10 "Sur un air irlandais"
-

Zongoraművek négy kézre

- Double Sonata in C major, Op. 3
- Double Sonata, Op. 22
- Double Sonata, Op. 39
- Double Sonata, Op. 76

Kamarazene

Trio

- Piano Trio No. 1, Op. 7
- Piano Trio No. 2, Op. 14
- Piano Trio No. 3, Op. 26
- Piano Trio No. 4, Op. 84
- Piano Trio No. 5, Op. 149

Quintet

- Piano Quintet, Op. 81

Sextet

- Piano Sextet in G major, Op. 58

Septet

- Septet in A major, Op. 132

Zenekari művek

- Piano Concerto No. 1 in D minor, Op. 61
- Piano Concerto No. 2, Op. 85
- Adagio ed Allegro di bravura, Op. 102
- Piano Concerto No. 3, Op. 107
- Grand Concerto for two pianos, Op. 125

- Piano Concerto No. 4 in A flat major, Op. 147

Opera

- Der Sprung über den Schatten, Op. 17
- Orpheus und Eurydike, Op. 21
- Bluff, Op. 36

Kórusművek

- Die Zwingburg (Cantata), Op. 14
- Stabat Mater

Alexander Dreyschock műveinek jegyzéke

zongoraművek

- 8 Exercices de Bravoure en Forme de Valse, Op. 1
- 3 Andante & 4 Impromptus caractéristiques, Op. 3
- Souvenir, Op. 4
- 3 Thèmes variés, Op. 6
- Andante cantabile, Op. 7
- Souvenir d'Amitié Op. 8
- Scène romantique, Op. 9
- La Campanella, Op. 10
- Variations sur un Thème original, Op. 11
- Rondo militaire #1, Op. 13
- Mazurka, Op. 14
- Les Adieux de Varsovie, Op. 15
- Nocturne, Op. 16/1
- Blüette, Op. 16/2
- l'Absence, Op. 17
- Les Regrets, Op. 18
- Scherzo, Op. 19
- Rondo militaire #2, Op. 20
- Impromptu, Op. 21
- Variations for the left hand alone, Op. 22
- Andante inquietoso, Op. 23
- Le Ruisseau, Op. 24
- La Coupe - Chanson à Boire, Op. 25
- Le Vallon – Idylle, Op. 26
- Nocturne, Op. 28
- Piano Sonata in D Minor, Op. 30
- Fantaisie, Op. 31

- Rondo Brillant, Op. 32
- Impromptu, Op. 33
- Souvenir de Pest, Op. 34
- Preludio e Fuga, Op. 35
- Nocturne, Op. 36
- Rhapsodie, Op. 37
- Rhapsodie, Op. 38
- Rhapsodie, Op. 39
- Rhapsodie zum Wintermärchen, Op. 40
- Souvenir de Berlin, Op. 41
- Pastorella, Op. 42
- Scherzo, Op. 43
- Capriccio, Op. 44
- Morceau caractéristique, Op. 45
- Rhapsodie, Op. 46
- Andantino, Op. 47
- Napolitana – Canzonetta, Op. 48
- Romance en Forme d'Etude, Op. 49
- Andantino con Variazione, Op. 51
- La Gaîté - Morceau caractéristique, Op. 52
- Blüette, Op. 53
- Nocturne, Op. 54
- Fantaisie, Op. 55
- Fantaisie, Op. 56
- Allegro spiritoso, Op. 57
- Impromptu, Op. 58
- La Gentillesse – Rondoletto, Op. 59
- Le jeune Guerrier, Op. 60
- Scène champêtre #1, Op. 61
- Le Voyageur – Nocturne, Op. 62
- Romance sans Paroles, Op. 63

- Mazurka, Op. 64
- Scène champêtre #2, Op. 65
- La Résolution, Op. 67
- Le Naufrage, Op. 68
- Le Festin de Noces Vénitiens, Op. 69
- La Sirène, Op. 70
- Nocturne, Op. 71
- Ballata, Op. 72
- Invitation à la polka, Op. 73
- La Fête innocente, Op. 74
- La Source (Souvenir de Teplitz), Op. 75
- Morceau Pathétique, Op. 76
- La Rêverie, Op. 81
- Souvenir d'Irlande - 3 Pièces, Op. 82
- 2 Impromptus, Op. 83
- Le Chant du Combat, Op. 84
- La Mélancolie, Op. 85
- Grand Caprice de Concert #1, Op. 86
- Élégie, Op. 87
- Grande Caprice de Concert #2, Op. 88
- 3 Scènes de Chasse, Op. 89
- Fleurs de Bois, Op. 90
- Impromptu en forme d'une Mazurka, Op. 91
- Soirée D'hiver, Op. 92
- Invitation à la Mazurka, Op. 94
- Hommage à Vienne – Nocturne, Op. 95
- La Fontaine, Op. 96
- Le Contraste, Op. 97
- Rhapsodie, Op. 98/
- Piano Pieces, Op. 98/2
- Impromptu, Op. 100

- Nocturne, Op. 102
- Morceau caractéristique, Op. 103
- Ballade, Op. 104
- Souvenir de Copenhague, Op. 106
- Scherzo, Op. 107
- Styrienne original, Op. 108
- 3 Mazurkas, Op. 109
- Élégie, Op. 110
- Le Rêve – Spinnerlied, Op. 111
- Rastlose Liebe, Op. 112
- Aus der Ferne, Op. 114
- 2 Romances, Op. 115
- Impromptu, Op. 116
- Grande Fantaisie, Op. 117
- Pensée fugitive, Op. 118
- Allegro appassionato, Op. 119
- Une Suite de 3 Nocturnes, Op. 120
- Schlummerlied, Op. 121
- Fantaisie Mazurka, Op. 124
- La Mélancolie et Inspiration, Op. 125
- Paraphrase sur des Motifs de l'Opéra Halka, Op. 126
- Souvenir de Norderney, Op. 127
- Spinnerlied, Op. 128
- Grande Variation on God Save the Queen for the left hand alone, Op. 129
- Das Elfenleben, Op. 130
- 3 Piano Pieces, Op. 131
- Sur l'Eau et dans la Forêt - 2 Piano Pieces, Op. 132
- Romance from Schubert's Die Verschworenen, Op. 133
- Blüette Ein Abend an der Alster, Op. 135
- La Babillarde, Op. 136
- Élégie, Op. 138

- Nocturne, Op. 139
- Chanson sans Paroles, Op. 140
- 3 Piano Pieces, Op. 141
- Six Piano Pieces, Op. 142
- L'Adieu – Impromptu, Op. 143
- Le Trémolo

Zongoraművek négy kézre

- Polonaise for piano four hands, Op. 5

hegedű-zongora

- 2 Morceaux for Violin and Piano in collaboration with H. Panofka, Op. 79

Kamarazene

- String Quartet, Op. 105

Zongora és zenekar

- GroBe Fantasie for Piano and Orchestra, Op. 12
- Konzertstück in C Minor for Piano and Orchestra, Op. 27
- L'inquietude for Piano and Orchestra, Op. 29
- Piano Concerto in D Minor, Op. 137

Zenekari művek

- Overture for Orchestra, Op. 50

Kórus

- Psalmen des Friedens, Op. 123

Dalok

- Elle manque à ma Felicité, Op. 122
- Drei Lieder

Sigismund Thalberg műveinek jegyzéke

- Op. 1 Fantaisie et Variations sur des différens Motifs de l'opéra Euryanthe de C. M. v. Weber.
- Op. 2 Fantaisie et Variations sur un thème ecossais.
- Op. 3 Impromptu sur des thèmes favoris de l'Opéra Le Siège de Corinth de Rossini.
- Op. 4 Douze Valses.
- Op. 5 Hommage à Rossini, Motifs de l'opéra Guillaume Tell varié.
- Op. 5 Grand concerto pour piano et orchestre.
- Op. 6 Fantaisie pour le Piano-Forte sur des motifs favoris de l'Opéra Robert le Diable de Meyerbeer.
- Op. 7 Grand divertissement pour pianoforte et cor (ou violoncelle), avec accompagnement d'orchestre.
- Op. 8 Sechs Deutsche Lieder, Erstes Heft
 - [1] Ihre Augen: "Du hast Diamanten und Perlen".
 - [2] Der Wanderer: "In Windsgeräusch".
 - [3] Abreise: "Der Mond, der scheinet so bleich".
 - [4] Fröhliches Scheiden: "Gar fröhlich kann ich scheiden".
 - [5] Die Nonne: "Im stillen Klostergarten".
 - [6] Der Reitersmann: "Kaum gedacht, war der Lust ein End gemacht".
- Op. 9 Fantaisie sur des motifs de l'Opéra La Straniera de Bellini.
- Op. 10 Grande Fantaisie et Variations sur un Motif de l'Opéra de V. Bellini I Montecchi et Capuleti.
- Op. 11 Sechs deutsche Lieder, Zweites Heft
 - [7] Lebe wohl: "Schöne Wiege meiner Leiden".
 - [8] Der Strom: "Berg und Burgen schauen herunter".
 - [9] Mitgefühl: "Und wüsstens die Blumen".
 - [10] Hass und Liebe: "Sie haben mich gequälet".
 - [11] Die Thräne: "Was will die einsäme Thräne".
 - [12] Träumen und Wachen: "Ich hatt' im Traum geweinet".
- Op.12 Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de l'Opéra Norma de Bellini.

- (Also: Op. 12 Grand duo pour deux pianos sur des motifs de «Norma» de Bellini, with Émile Prudent).
- Op. 13 Sechs deutsche Lieder, Drittes Heft
 - [13] Des Jägers Haus: "Hier andem grünen Walde".
 - [14] Der todte Müller: "Die Sterne über'm Thale".
 - [15] Sprache der Liebe: "Ich hab'es den Blumen gesagt".
 - [16] Ein Kamerad: "Einen guten Kameraden fand ich".
 - [17] Todtengräberlied: "Wie doch so schnell der Mensch vergisst".
 - [18] Im Dunkeln: "Sie haben heute Abend Gesellschaft".
- Op.14 Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de l'Opéra Don Juan de Mozart.
- Op.15 Caprice.
- Op.16 Deux Nocturnes.
- Op.17 Deux airs russes variés.
- Op.18 Les Soirées musicales de Rossini: Divertissement sur des motifs favoris de Rossini.
- Op.19 Deuxième caprice.
- Op.20 Fantaisie sur des motifs de l'opéra «Les Huguenots» de Meyerbeer.
- Op.21 Trois Nocturnes.
- Op.22 Grande fantaisie.
- Op.23 Sechs deutsche Lieder, Viertes Heft, Lieder des Einsiedlers
 - [19] Einsiedlers Blumen / Seine Blumen, "Ihr blühet wohl, liebe Blumen".
 - [20] Seine Harfe, "O Harfe! Dir hab'ich frühe".
 - [21] Sein Kreuz, "Sie wanden Dir eine Kron".
 - [22] Seine Glocken, "Oft wenn ich verzag im Kampfe".
 - [23] Sein Grab, "Dies Grab hat mir gegraben".
 - [24] Sein Begräbnis, "Und bin ich dereinst verschieden".
- Op. 24 Sechs deutsche Lieder, Fünftes Heft.
 - [25] Abend: "Lass Kind, lass meinen Weg mich ziehen".
 - [26] Die Ruinen: "Seht ihr, dort oben am Hügel".
 - [27] Thränen, No. 1: "Was ist's, Vater, was ich versprach".
 - [28] Thränen, No. 2: "Nicht der Thau, Trau und nicht der Regen".

- [29] Im Herbst: "Ein kalter Todesschauer".
- [30] Segen der Grossmutter: "Traum der eignen Tage".
- Op. 25 Sechs deutsche Lieder, Sechstes Heft
- [31] An den Frühling: "Was lockst du mich".
- [32] Heimlicher Schmerz: "Hast du Schmerzen je getreten".
- [33] Erwachen: "Ich schlief wohl eine lange Nacht".
- [34] Stille der Nacht: "Die Sterne blicken trübe".
- [35] An den Mond: "Wie blickst du feucht und trübe".
- [36] Der Ring: "Du Ring am meinem Finger".
- Op. 26 Douze Etudes.
- Op. 26a (?) Deux âmes, Mélodie pour piano seul.
- Op. 27 God save the King and Rule Britannia, Grande fantaisie,
- Op. 28 Nocturne.
- Op. 29 Sechs deutsche Lieder, Siebentes Heft
- [37] Des Jägers Mädchens Klage: "Jetzt wohl geht auf öden Wegen".
- [38] Der Traum: "Im Traum sah ich die Geliebte".
- [39] Der Verlobten: "Wenn deine Hochzeit naht".
- [40] Die Unglückliche: "In Deinen schönen Augen".
- [41] Sommernacht: "Schweigend ruh' ich hier".
- [42] Abschied: "In meinem dunkeln Leben".
- Op. 30 Sechs deutsche Lieder, Achtes Heft
- [43] Nacht: "So schaurig ist die finstere Nacht".
- [44] Vor meiner Wiege: "Das also, das ist der enge Schrein".
- [45] Der Findling: "Ich habe keinen Vater".
- [46] Wanderers Liebesschmerz I: "Es ist für schlimme Augen".
- [47] Wanderers Liebesschmerz II: "Ob sie meiner wohl gedenkt".
- [48] Warum?: "Warum sind denn die Rosen so blass".
- Op. 31 Scherzo.
- Op. 32 Andante.
- Op. 33 Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moïse de G. Rossini.

- Op. 34 Divertissement sur un thème de l'opéra de Jules Benedict „The Gipsy's Warning“.
- Op. 35 Grand nocturne.
- Op. 36 Six morceaux
 - [1] La cadence. Impromptu en forme d'étude.
 - [2] Etude de perfection.
 - [3] "Mi manca la voce" de l'opéra «Moïse» de Rossini.
 - [4] La Romanesca, Fameux air de danse du 16ème siècle.
 - [5] Canzonette italienne, "Felice donzella" de Dessauer.
 - [6] Romance sans paroles.
 - [7] Nocturne, (see also: Op. 51bis).
 - [8] Deuxième romance, (A catalogue entry only, the work has not yet been identified.).
 - [9] Valse, "Pauline" de Charles de Saint Robert.
 - [10] Duo de l'opéra «Der Freischütz» de Weber, (see also: Op. 70b & Op. 70,11).
- Op. 37 Fantaisie sur des motifs de l'Opéra Oberon de C.M. de Weber.
- Op. 38 Romance et Etude.
- Op. 39 Souvenir de Beethoven, Fantaisie.
- Op. 40 Fantaisie sur des motifs de La Donna del Lago.
- Op. 41 Deux Romances sans Paroles
- Op. 42 Grande Fantaisie sur la Sérénade et le Menuet de Don Juan.
- Op. 43 Grand duo concertant pour piano et violon sur des motifs de l'opéra Les Huguenots, with Bériot.
- Op. 44 Andante final de Lucie de Lammermoor varié.
- Op. 45 Thème et Etude.
- Op. 46 Grand Caprice sur des motifs de l'Opéra la Sonnambula.
- Op. 47 Grandes Valses brillantes.
- Op. 48 Grand Caprice sur des motifs de l'opéra Charles VI de Halévy.
- Op. 49 Grand Duo sur des motifs de l'opéra de V. Beatrice di Tenda, piano and violin, with Heinrich Panofka.
- Op. 50 Fantaisie sur l'opéra Lucrezia Borgia de Donizetti

- Op. 51 Grande Fantaisie sur l'opéra Semiramide de Rossini
- Op. 51 bis Nocturne.
- Op. 52 Fantaisie sur des motifs de l'opéra La Muette de Portici.
- Op. 53 Grande fantaisie sur Zampa de F. Herold.
- Op. 54 Grand Duo concertant sur La Sémiramide de Rossini, piano and violin, with Bériot.
- Op. 55 Le Depart, Romance en forme d'Etude.
- Op. 56 Grande sonate.
- Op. 57 Decameron, Dix Morceau pour le Piano servant d'Ecole préparatoire à l'Etude de ses Grandes Compositions.
 - No.1 Fantaisie sur I Puritani.
 - No.2 Fantaisie sur de thèmes de l'Opéra Der Freischütz.
 - No.3 Fantaisie sur Le Pré aux Clercs.
 - No.4 Fantaisie sur Norma.
 - No.5 Fantaisie sur des mélodies de F. Schubert.
 - No.6 Fantaisie sur des motifs de l'Opéra La gazza ladra.
 - No.7 Fantaisie sur l'Opéra Cenerentola de G. Rossini.
 - No.8 Fantaisie sur des motifs d'Anna Bolena.
 - No.9 Caprice sur des thèmes de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer.
 - No.10 Airs irlandais variés.
- Op. 58 Grand Caprice sur la marche de l'Apothéose de Berlioz.
- Op. 59 Marche funèbre variée.
- Op. 60 Barcarolle.
- Op. 61 Mélodies styriennes, Grande fantaisie.
- Op. 62 Valse mélodique.
- Op. 63 Grande fantaisie sur le Barbier de Séville, Opéra de Rossini.
- Op. 64 Les capricieuses, Valses pour piano.
- Op. 65 Tarantelle.
- Op. 65 Souvenir de Pesth, Airs hongrois variés.
- Op. 66 Introduction et Variations sur la Barcarolle de l'Opéra L'Elisire d'amore de Donizetti.

- Op. 67 Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra Don Pasquale de Donizetti.
- Op. 68 La Fille du Régiment, Opéra de Donizetti, Fantaisie.
- Op. 69 Trio pour piano, violon et violoncelle.
- Op. 70 L'art du chant appliqué au piano.

○ Series I

- [1] Quatuor de l'Opéra: I Puritani de Bellini.
- [2] Tre giorni, Air de Pergolese.
- [3] Adelaide de Beethoven.
- [4] Air d'Église du célèbre chanteur Stradella.
- [5] Lacrimosa tiré du Requiem de Mozart and Duo des Noces de Figaro, Opéra de Mozart.
- [6] Perchè mi guardi e piangi, Duetto de Zelmira, Opéra de Rossini.

○ Series II

- [7] Bella adorata incognita, Romance de l'Opéra Il Giuramento de Mercadante.
- [8] Choeur des conjurés de l'Opéra Il crociato de Meyerbeer.
- [9] Einsam bin ich nicht alleine, de l'Opéra Preciosa de Weber.
- [10] Le Meunier et le torrent tiré des Chansons de la Meunière de Fr. Schubert.
- [11] Duet de l'Opéra Der Freischütz de Weber.
- [12] Il mio tesoro, Air de l'Opéra Don Juan de Mozart.

○ Series II.

- [13] Sérénade de l'Opéra Le barbier de Seville de Rossini.
- [14] La dove prende, de l'Opéra La flûte enchantée de Mozart.
- [15] Barcarolle de l'Opéra Gianni di Calais de Donizetti.
- [16] Trio et Duetto La ci darem la mano, de l'Opéra Don Juan de Mozart.
- [17] Sérénade de l'Opéra L'amant jaloux de Grétry.
- [18] Assisa a piè d'un salice, de l'Opéra Otello de Rossini.

○ Series IV

- [19] Casta diva, Cavatine de Norma de Bellini.
- [20] Mon coeur soupire, Air du Mariage de Figaro.
- [21] Quatuor d'Euryanthe de Weber.
- [22] David sur le rocher blanc, Ancien air de Barde du Pays de Galles.
- [23] Chanson et Choeur de Jahreszeiten de Haydn.

- [24] Fenesta vascia, Chanson napolitaine.
- Op. 71 Florinda, Opéra de S. Thalberg, Six Transcriptions.
- Op. 72 Home! Sweet Home!, Air anglais varié.
- Op. 73 The last Rose of Summer, Air irlandais varié.
- Op. 74 Souvenir d'Amerique, Lilly Dale, varié.
- Op. 75 Pensées musicales, Les soirées de Pausilippe, Hommage à Rossini.
- Op. 76 Célèbre Ballade.
- Op. 77 Grande Fantaisie de Concert sur l'Opéra Il Trovatore de Verdi.
- Op. 78 La Traviata, Fantaisie pour piano.
- Op. 79 Trois mélodies de Franz Schubert transcrites, tirées de "Winterreise" et de "Schöne Müllerin"
- [1] L'Illusion, ("Illusion").
- [2] La curieuse, ("Die Neugierige").
- [3] La poste, ("Die Post").
- Op. 79 Romance dramatique.
- Op. 80 La Napolitana.
- Op. 81 Souvenir de Ballo in Mascera de Verdi, Fantaisie.
- Op. 82 Rigoletto, Souvenir pour le piano.
- Op. 83 (?) Air d'Amazily de Fernand Cortez de Spontini, Transcription.

Operák

- Florinda, ou les Maures en Espagne, poem by Eugène Scribe, Olasz, libretto: Giannone, premier július 3, 1851, Her Majesty's Theatre, London.
- Cristina di Svezia, poem by Felice Romani, Olasz, libretto: Giannone, premier június 3, 1855, Kärntnertheater, Vienna.

Opusz szám nélküli hangszeres művek

- Albumblatt, published in the Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung of January 1, 1842.
- Berceuse, piano.
- Graziosa, Romance sans paroles.
- Nocturne, ("Mozart Album").

- Pastorale.
- Romance variée pour le piano, Expressément composée par S. Thalberg pour être publiée avec les nouveaux signes de "La Réforme Musicale" d'Emmanuel Gambale Romance variée pour le piano.
- Romance sans paroles, (2d "Keepsake des pianistes").
- Le petit frère, Romance composée par F. Lablache et varié pour le piano par S. Thalberg.
- Romance pour piano.
- Scherzo from Mendelssohn's "Midsummer Night's Dream," transcribed for solo piano.
- Mélodies anglaises
 - [1] Within the Convent Garden.
 - [2] Mid Stormy Winds.
 - [3] O Joyous Smile.
 - [4] One Alone hath the token.
 - [5] I wept amid my dreaming.
 - [6] Amid the greenwood smiling.
 - [7] The hour of rest.
 - [8] I've sign'd to the rose.
 - [9] With wirth the cottage.
- Irish Airs for piano.
- Scotch Airs for piano.
- Octave study
- Hexameron. Grandes variations de bravoure sur le marche des Puritains de Bellini, Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny, and Chopin, 1st Variation: Thalberg
- Un soupir, Mélodie variée, also called Viola, Mélodie.
- Souvenirs d'Amérique, Valses brillantes, new version of Valse mélodique op.62.
- Souvenirs de Venise, Romance-Étude pour piano.
- Thalberg galoppe.
- La vague, (see Op. 55: Le départ, Rromance en forme d'étude).
- Auf Flügeln des Gesanges, Lied von F. Mendelssohn Bartholdy, Transcription.

- Captain Jinks, variations for piano.
- Lucrezia Borgia, Scène et Choeur du 2.e Acte, Transcription.
- Duo sur Il trovatore de Verdi, piano duet, with Louis Moreaux Gottschalk.
- Le fils du Corse, Mélodie par Auguste Morel, transcrite pour le piano.

Vokális művek

Dalok:

- Les soirées aux Tuileries. Douze mélodies allemandes, .
 - [1] Le départ de l'étudiant, "Doux berceaux de mon enfance".
 - [2] Le franc archer, "Que la foudre et la tempête".
 - [3] La fiancée trahie, "Hier encore la parjure".
 - [4] La faction du soudard, "J'entends galoper dans la prairie".
 - [5] Les vœux, "Le front couché sur la pierre".
 - [6] Franck, le garde de nuit, "L'horloge sonne quatre heures".
 - [7] Le départ du lansquenet, "Adieu, Kethy ma belle".
 - [8] La ronde du bandoulier, "Libre et fier sur mon coursier".
 - [9] Le fauconnier, "Voici la fraîche aurore".
 - [10] Le page, "Accueille mes vœux châtelaine".
 - [11] Le fossoyeur, "Oh combien l'homme oublie vite".
 - [12] La sérénade, "O toi, qu'en secret j'adore".
- La partenza, melodia per canto con accompagnamento di pianoforte, text: Pietro Metastasio, the music forms the basis for Op. 55: Le départ, Romance en forme d'étude.
- Zwei Gedichte
 - [1] Der Schiffer, "Es fahren die Schiffer".
 - [2] Letzter Besuch, "Ich hab' vor ihr gestanden".
- Die Blonde, ("la bionda") von P. Clarens.
- Larmes d'une jeune fille, Mélodie.
- Mélodie du soir.
- Nimmer,
- Viola, Mélodie, also called Un soupir.
- "When last we met thy face was fair", text by G. Macfarren,

Thalberg operaparafrázisok, átiratok, fantáziák

1. Op. 1 Fantaisie et Variations sur des différens Motifs de l'opéra Euryanthe de C. M. v. Weber.
2. Op. 3 Impromptu sur des thèmes favoris de l'Opéra Le Siège de Corinth de Rossini
3. Op. 5 Hommage à Rossini, Motifs de l'opéra Guillaume Tell varié.
4. Op. 6 Fantaisie pour le Piano-Forte sur des motifs favoris de l'Opéra Robert le Diable de Meyerbeer
5. Op. 9 Fantaisie sur des motifs de l'Opéra La Straniera de Bellini.
6. Op. 10 Grande Fantaisie et Variations sur un Motif de l'Opéra de V. Bellini I Montecchi et Capuleti.
7. Op.12 Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de l'Opéra Norma de Bellini
8. Op.14 Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de l'Opéra Don Juan de Mozart.
9. Op.20 Fantaisie sur des motifs de l'opéra «Les Huguenots» de Meyerbeer.
10. Op. 33 Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moïse de G. Rossini.
11. Op. 37 Fantaisie sur des motifs de l'Opéra Oberon de C.M. de Weber.
12. Op. 40 Fantaisie sur des motifs de La Donna del Lago.
13. Op. 42 Grande Fantaisie sur la Sérénade et le Menuet de Don Juan.
14. Op. 43 Grand duo concertant pour piano et violon sur des motifs de l'opéra Les Huguenots, with Bériot.
15. Op. 44 Andante final de Lucie de Lammermoor varié
16. Op. 46 Grand Caprice sur des motifs de l'Opéra la Sonnambula.
17. Op. 48 Grand Caprice sur des motifs de l'opéra Charles VI de Halévy.
18. Op. 49 Grand Duo sur des motifs de l'opéra de V. Beatrice di Tenda, piano and violin,
19. Op. 50 Fantaisie sur l'opéra Lucrezia Borgia de Donizetti
20. Op. 51 Grande Fantaisie sur l'opéra Semiramide de Rossini
21. Op. 63 Grande fantaisie sur le Barbier de Séville, Opéra de Rossini
22. Op. 66 Introduction et Variations sur la Barcarolle de l'Opéra L'Elisire d'amore de Donizetti.

Op. 67 Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra Don Pasquale de Donizetti.

Op. 68 La Fille du Régiment, Opéra de Donizetti, Fantaisie.

Op. 75 Pensées musicales, Les soirées de Pausilippe, Hommage à Rossini.

Op. 77 Grande Fantaisie de Concert sur l'Opéra Il Trovatore de Verdi.

Op. 78 La Traviata, Fantaisie pour piano

Op. 81 Souvenir de Ballo in Mascera de Verdi, Fantaisie.

Op. 82 Rigoletto, Souvenir pour le piano.

Op. 83 (?) Air d'Amazily de Fernand Cortez de Spontini, Transcription

Liszt operaparafrázisok, átiratok, reminiscenciák**Auber**

1. **S.385**, Grande Fantaisie sur la Tyrolienne de l'opéra La Fiancée (1829, 1835, 1842)
2. **S.385a**, Tyrolean Melody (b. 1856)
3. **S.386**, Tarantelle di bravura d'après la Tarantelle de La Muette de Portici [original/Sophie Menter version] (1846, 1869)
4. **S.387**, Three Pieces on themes by Auber (a. 1846)
5. **S.387a**, Piece on an unknown theme (1847)

Bellini

6. **S.390**, Réminiscences des Puritains (1836, 1837)
7. **S.391**, I Puritani. Introduction and Polonaise (1840)
8. **S.392**, Hexaméron, Morceau de Concert (1837)
9. **S.393**, Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula (1839, 1840–41, 1874)
10. **S.394**, Réminiscences de Norma (1841–43)

Donizetti

11. **S.397**, Réminiscences de Lucia di Lammermoor (1839)
12. **S.398**, Marche funèbre et Cavatine de Lucie de Lammermoor (1839)
13. **S.399**, Nuit d'Été à Pausilippe [3 pieces] (1839)
14. **S.399a**, Lucrezia Borgia - Grande fantaisie (1840)
15. **S.400**, Réminiscences de Lucrezia Borgia 1840
16. **S.401**, Valse a capriccio sur deux motifs de Lucrezia et Parisina (1841)
17. **S.402**, Marche funèbre de Dom Sébastien (1844)

Gounod

18. **S.407**, Valse de l'opéra Faust (b. 1861)
19. **S.408**, Les Sabéennes. Berceuse de l'opéra La Reine de Saba (1861)

20. **S.409**, Les Adieux. Rêverie sur un motif de l'opéra Romeo et Juliette (1867)

Halévy

21. **S.409a**, Réminiscences de La Juive (1835)

Meyerbeer

22. **S.412**, Réminiscences des Huguenots - Grande fantaisie dramatique (1836, 1842)

23. **S.412a**, Réminiscences de Robert le Diable - Cavatine (1846?)

24. **S.413**, Réminiscences de Robert le Diable - Valse infernale (1840)

25. **S.414**, Illustrations du Prophète 1849-50

26. **S.415**, Illustrations de l'Africaine 1865

27. **S.416**, Le Moine (1841)

Mozart

28. **S.418**, Réminiscences de Don Juan (1841)

Rossini

29. **S.421a**, Introduction et variations from "Siège de Corinth" (1839?)

30. **S.422**, Première grande fantaisie (Soirées musicales) (1836)

31. **S.422i**, La serenata e l'orgia - Première grande fantaisie (Soirées musicales) (1836)

32. **S.423**, Deuxième grande fantaisie (Soirées musicales) (1836)

33. **S.424**, Soirées musicales (1837)

Verdi

34. **S.431**, Salve Maria de Jérusalem (1848, 1882)

35. **S.431a**, Ernani - Première paraphrase de concert (1847)

36. **S.432**, Ernani - Paraphrase de concert (No. 2) (b. 1849, 1860)

37. **S.433**, Miserere du Trovatore (1860)

- 38. **S.434**, Rigoletto Paraphrase de Concert (1859)
- 39. **S.435**, Don Carlos Coro e Marcia funebre (1867–68)
- 40. **S.436**, Aida Danza sacra e duetto finale (1877)
- 41. **S.437**, Agnus Dei (from Requiem; 1877)
- 42. **S.438**, Réminiscences de Boccanegra (1882)

Wagner

- 43. **S.439**, Phantasiestück über Motive aus Rienzi (1859)
- 44. **S.440**, Spinnerlied aus Der fliegende Holländer (1860)
- 45. **S.441**, Ballade aus Der fliegende Holländer (1872)
- 46. **S.442**, Ouvertüre zu R. Wagners Tannhäuser (1848)
- 47. **S.443**, Pilgerchor aus Tannhäuser (1861, 1885)
- 48. **S.444**, O du mein holder Abendstern aus Tannhäuser (1848)
- 49. **S.445**, Zwei stücke aus Tannhäuser und Lohengrin (1852)
- 50. **S.446**, Aus Lohengrin (1854)
- 51. **S.447**, Isoldens Liebestod aus Tristan und Isolde (1867, 1875)
- 52. **S.448**, Am stillen Herd aus Die Meistersinger (1871)
- 53. **S.449**, Walhall aus Der Ring des Nibelungen (1875)
- 54. **S.450**, Feierlicher Marsch zum heiligen Graal aus Parsifal (1882)

Weber

- 55. **S.451**, Freischütz-Fantasie (1840–41)
- 56. **S.452**, Leyer und Schwert (1848)
- 57. **S.453**, Einsam bin ich, nicht alleine, from Preciosa (1848)
- 58. **S.454**, Schlummerlied mit Arabesken (1848)
- 59. **S.455**, Polonaise brillante (1851)

Bibliográfia

Alan Walker :Liszt Ferenc, A virtuóz évek 1811-1847 I.kötet EMB, 1983
Batta András, Az improvizációtól a szimfonikus költeményig, 1985-1987
Doktori Értekezés
Gát József, A Zongora története, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964
Robert Schumann Forschungen, 6. kötet Robert Schumann und die Französische
Romantik, Schott ,1997
Ted Szulc, Chopin Párizsban, Európa könyvkiadó, Budapest, 1999
Hamburger Klára, Liszt Ferenc Zenéje, Balassi kiadó, 2010

Lexikonok, a világhálón fellelhető források:

Fidelio.hu
Eckhardt Mária,Chopin és Liszt, Parlando.hu parlando.hu/Eckhardt.htm
Grove Music Online
Chopin's Letters, Dover 1988
A felhasznált kották a Petrucci Music Library-ból származnak



Liszt Ferenc koncertje Kijevben, 1842. február.2.,

10.18132/LFZE.2013.16

DLA doktori értekezés tézisei

Farkas Gábor

LISZT FERENC MÉLTATLANUL ELFEDETT KORTÁRSAI

Témavezető: Batta András

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

Budapest

2012

I. A kutatás előzményei

Liszt Ferenc művészetét és munkásságát számos zenetörténész, életrajzíró feldolgozta, viszont kortársai életművével nagyon kevés kutató foglalkozott és foglalkozik. Előzetes kutatásaimban meglepett az a dolog, hogy nagyon kevés magyar nyelvű irodalom szól olyan szerzőkről és egykoron híres előadóművészekről, mint Henri Herz, aki a 19. század egyik leghíresebb zongoristája volt, Alexander Dreyschock, az oktávjátékáról elhíresült virtuóz, Friedrich Kalkbrenner a jómódú pianista, aki Chopin bálványa volt és akit Európa első számú zongoristájának tartottak, vagy Sigismund Thalberg, aki Liszt vetélytársaként híresült el, sőt egy ízben majdnem sikerült elhomályosítani riválisa hírnevét. Értekezésemben elsősorban arra kerestem a választ, hogy mi az oka annak, hogy az 1830-as években, Párizsban élő zongorista-zeneszerzők művei nem szerepelnek a mai zongoraművészek repertoárján, valamint mi a titka Liszt még ma is tündöklő sikerének és az említett kortársak mai sikertelenségének.

II. Források

Értekezésem elsődleges forrásaként Alan Walker nagyszabású Liszt életrajzának első kötete szolgált, ami Liszt, virtuóz éveit dolgozza fel, 1811-1847-ig. Részletes leírást ad az 1830-as évek Párizsáról, a „zongoristák kavalkádjáról”, a virtuózok és szabad fantáziák koráról. Ezen kívül nagy segítségemre volt témavezetőm, Batta András doktori értekezése, amely „Az improvizációtól a szimfonikus költeményig” címet viseli. Batta András munkájában figyelemmel követhetjük Liszt Ferenc zongorajátékának és zeneszerzői tevékenységének fejlődését, változását, a bécsi „briliáns iskolától” a nagyszabású művekig.

Továbbá elsődleges forrásként jelölném meg azoknak a műveknek a kottáit, amelyeket az értekezésemben elemeztem.

Az általam elemzett művek:

Henri Herz. Variazioni Brillanti sul rondo finale della Cenerentola di Rossini Op.60.

Friedrich Kalkbrenner Variations Brillantes sur une Mazourka de Chopin Op.120 Alexander Dreyschock d-moll Zongoraverseny Op.137.

Verdi-Thalberg: Il Trovatore Fantaisie de Concert

Verdi-Liszt: Miserere du Trovatore

Hexameron, Variációk Bellini, A Puritánok című operájának témájára

Másodlagos forrásként a zenei lexikonokon kívül nagy segítségemre voltak a korabeli kritikák, melyek egy része Alan Walker könyvében is megtalálhatóak, valamint Chopin leveleinek idézetei és Schumann kritikái.

Ezekon kívül másodlagos forrásként a következő könyveket használtam:

Gát József, A Zongora története, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964

Robert Schumann Forschungen, 6. kötet Robert Schumann und die Französische Romantik, Schott, 1997

Ted Szulc, Chopin Párizsban, Európa könyvkiadó, Budapest, 1999

Hamburger Klára, Liszt Ferenc Zenéje, Balassi kiadó, 2010

III. Módszer

Értekezésemben arra szeretnék rávilágítani, hogy ezek az egykor tündöklő sztárok méltatlanul, vagy esetleg méltán kerültek a feledés homályába. Sajnos semmilyen hanghordozó nem őrzi játékukat, ezért elsősorban műveik elemzésén keresztül próbálom kideríteni és felfedni előadói és természetesen zeneszerzői stílusuk jellemzőit, valamint röviden bemutatnom életútjukat is.

IV. Eredmények

Liszt, mára elfeledett kortársainak bemutatását egyrészt azért választottam disszertációm témájának, mert érdekelt az, hogy Liszt zongorajátéka miért emelkedett ki a kor zongoristái közül. Műveik elemzését elsősorban zongorista szemmel, zongoratechnikai szempontból próbáltam megvizsgálni. Arra voltam kíváncsi, hogy milyen zongoratechnikai elemeket, újításokat használtak Liszt kortársai, másrészt, megpróbáltam összevetni zeneszerzői tevékenységüket is.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

A Liszt emlékév során, rengeteg saját tapasztalatot sikerült összegyűjtenem, elsősorban Németországban, Weimarban és sokat segítettek azok a koncertfelkérések is, melyeken Liszt kortársainak művei közül egy párat kellett eljátszanom.¹ Ilyen módon nem csak elméleti, de gyakorlati tapasztalatokat is sikerült szereznem és sokkal jobban felismerhettem azokat a hasonlóságokat és különbségeket, amelyek Liszt és kortársai művében találhatók.

¹ A Hexameron című művet 2011. június 26.-án játszottam Weimarban, valamint az általam elemzett Verdi-Liszt: Trubadúr parafrázist 2008-ban vettem lemezre a Warner Classics kiadónál.

10.18132/LFZE.2013.16

THESES OF DLA DOCTORAL DISSERTATION

Gábor Farkas

**THE UNJUSTLY FORGOTTEN CONTEMPORARIES OF FRANZ
LISZT**

Consultant: András Batta

Liszt Academy of Music
Doctoral School No. 28
of Arts and Cultural History

Budapest

2012

I. Research Antecedents

The work of Franz Liszt has been covered extensively by a number of music historians and biographers, however, a few have dealt or continue to deal with the bodies of work of his contemporaries. When performing my preliminary research, I was surprised to discover how little Hungarian language literature there is on composers and once-renowned performers such as Henri Herz, one of the most famous pianists of the 19th century; Alexander Dreyschock, a virtuoso famed for his octaves; Friedrich Kalkbrenner, the well-off pianist idolised by Chopin and considered the premier pianist of Europe or Sigismund Thalberg, famous for being Liszt's rival, who at one point almost managed to overshadow Liszt's fame. In my dissertation, I was first and foremost looking to uncover why the works of pianist-composers of the Paris of the 1830-s do not feature in the repertoire of today's pianists, and, furthermore, I also attempted to reveal the secret of Liszt's success—unbroken to this day—and the modern-day lack of success of his peers.

II. Sources

The primary source used for the present dissertation was the first volume of Alan Walker's monumental Liszt biography, which covers the composer's virtuoso years from 1811 to 1847. The book provides a detailed account of Paris in the 1830-s, as well the 'riot of pianists' and the age of virtuosos and uninhibited fantasies. Also of great assistance was the dissertation of my consultant, András Batta entitled "From Improvisation to Symphonic Poems". András Batta's work allows us to follow the changes and development of Franz Liszt's piano playing and composing activity, from the Viennese 'brilliant' school to his grand pieces.

Furthermore, I would also like to indicate as primary sources the sheet music for the works I have analysed in my dissertation.

These works are the following:

Henri Herz: *Variazioni Brillanti sul rondo finale della Cenerentola di Rossini* Op.60.

Friedrich Kalkbrenner: *Variations Brillantes sur une Mazourka de Chopin* Op.120

Alexander Dreyschock: *Piano Concerto in D minor* Op.137

Verdi-Thalberg: *Il Trovatore Fantaisie de Concert*

Verdi-Liszt: *Miserere du Trovatore*

Hexameron, *Variations on the theme of Bellini's opera I puritani*

Besides music encyclopediae, I also found contemporary reviews—some of which can be found in Alan Walker's book—as well as quotes from Chopin's letters and Schumann's critiques highly useful as secondary sources.

Moreover, I have also used the following works as further sources:

Gát József, *A Zongora története*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964

Robert Schumann *Forschungen*, Volume 6, Robert Schumann und die Französische Romantik, Schott, 1997

Ted Szulc, *Chopin Párizsban*, Európa könyvkiadó, Budapest, 1999

Hamburger Klára, *Liszt Ferenc Zenéje*, Balassi kiadó, 2010

III. Method

My dissertation aims to highlight that the fading of these once-shining stars into oblivion was undeserved or in certain cases indeed merited. Unfortunately, there are no recordings that give testament to their actual performances, therefore, I will try to examine and uncover the characteristics of their performing and of course composing styles through the analysis of their works, as well as providing a brief description of their respective lives and careers.

IV. Results

I opted for the presentation of Liszt's forgotten contemporaries as the topic of my dissertation, on the one hand, because I was interested in why and how Liszt's piano playing stood out from that of other artists of the era. I have attempted to analyse their works primarily as a pianist, from a piano technique aspect. I was interested in what piano technique elements and innovations Liszt's contemporaries employed, and I also attempted to provide a comparison of their composing activities.

V. Documentation of the Activities Related to the Topic of the Dissertation

I have managed to gain considerable experience during the Liszt Memorial Year, primarily in Weimar, Germany; and the concert requests to play several of the works of Liszt's contemporaries were also of great help.¹ This allowed me to gain not only theoretical, but

¹ I performed *Hexameron* on 26 June 2011 in Weimar and have recorded the *Verdi-Liszt: Trovatore* paraphrase—which I have also analysed—in 2008 for the Warner Classics company.

practical experience as well and was thus able to better recognise the similarities and differences found in the works of Liszt and his contemporaries.